97

6

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО


XX
MOSCOW
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
19 JULY ИЮЛЬ 29
1997

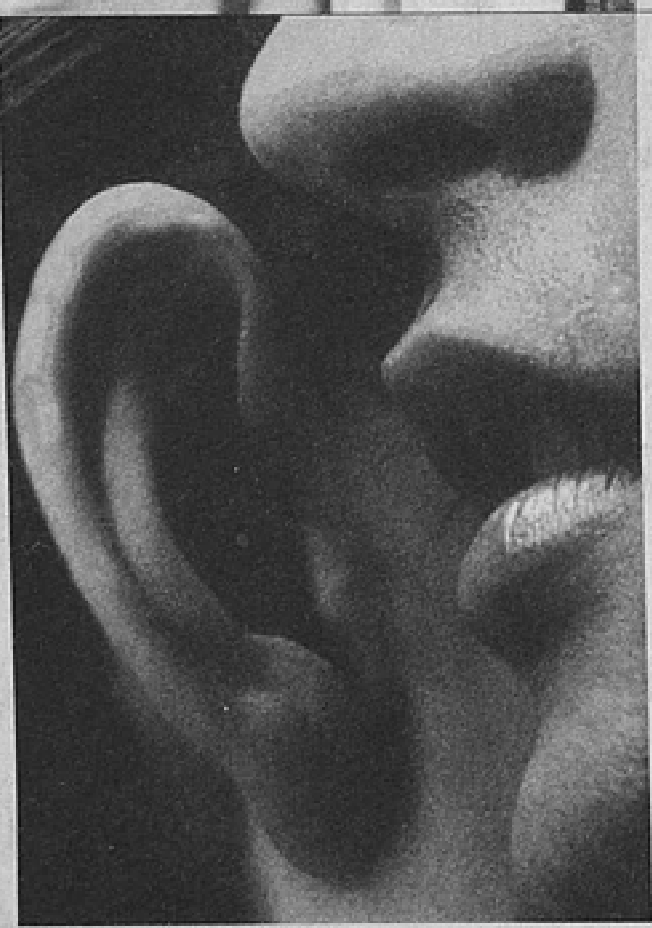
С этого номера журнал «Искусство кино», сохраняя верность прежним ценностным и аналитическим интересам, меняет свое композиционное устройство. Мы решили сделать его более простым, стабильным и в то же время более подвижным внутренне. Новую структуру составляют семь основных рубрик: «Здесь и теперь» — актуальные исследования времени в его живых, непосредственных проявлениях; «Репертуар» — анализ новых произведений; «Комментарии» — авторские высказывания на темы дня; «Имена» — культура в лицах; «Разборы» — проблемные статьи и материалы; «Публикации» — воспоминания, архивы, из творческого опыта, философские штудии и др.; «Чтение» — кинобеллетристика. Все необходимые уточнения и акценты будут осуществляться с помощью подрубрик.

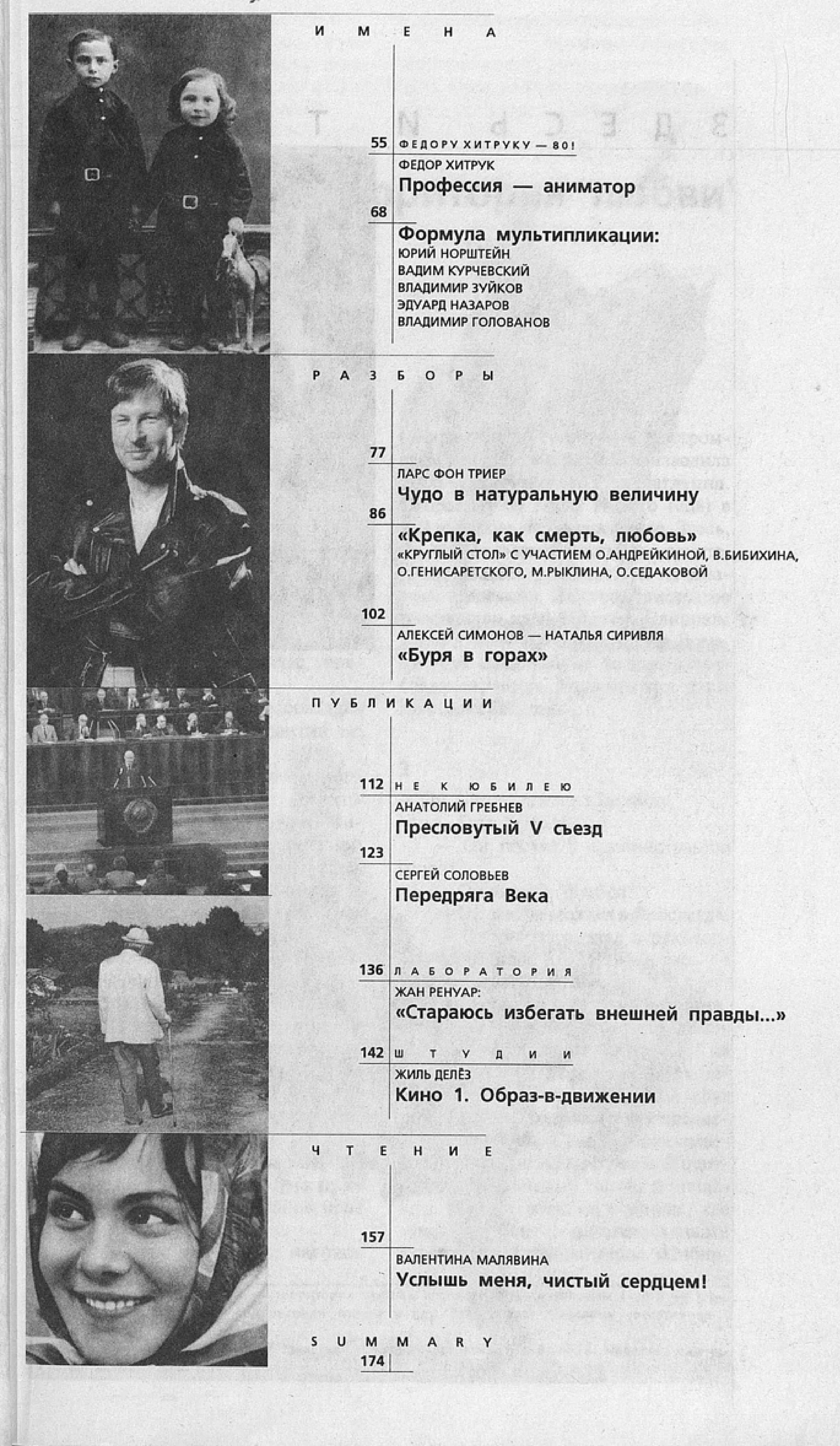
Нам кажется, что такая структура позволит сосредоточить внимание читателя на конкретных материалах (по интересам) и заменить несколько устаревший принцип тематизма и публицистического нажима более современной, мобильной, располагающей к сотворчеству системой блуждающих лейтмотивов и спонтанных ассоциаций.

Это не означает, что «Искусство кино» отказывается от своей фирменной продукции — специальных журнальных выпусков. Напротив, мы намерены и дальше двигаться в этом направлении. Однако не по пути тематической подгонки дежурных журнальных рубрик и материалов под общий знаменатель, а путем создания эксклюзивных выпусков-книг, имеющих особую композицию и разделы (см. «Искусство кино», 1995, № 11, посвященный 100-летию мирового кино; «двухтомник» о русском кино — 1996, № 4, 5; «Мастер-класс» — 1996, № 8).

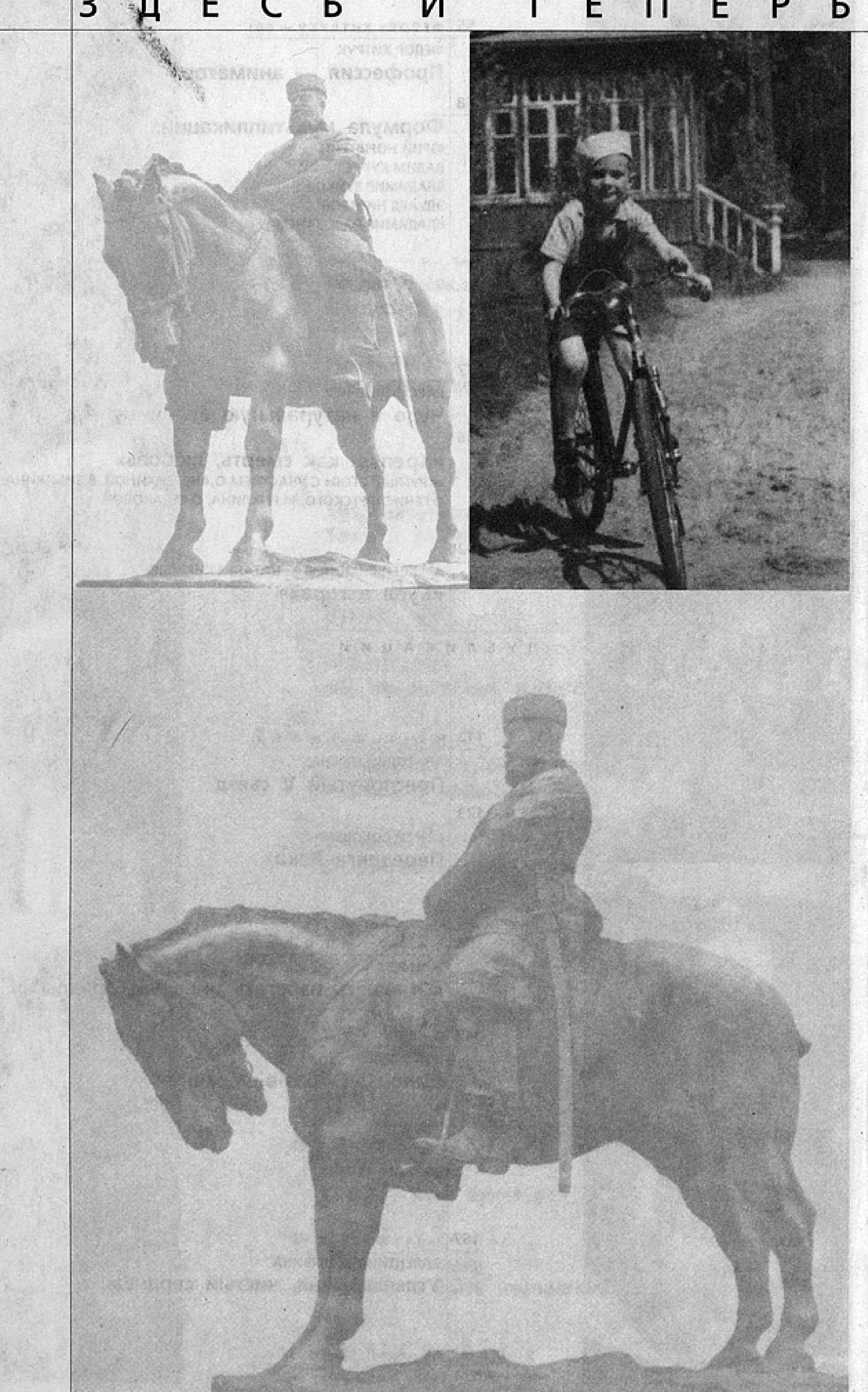
С О Д Е Р Ж А Н И Е







ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Кострома — территория любви[1]

Отчет

1

Воен-ТВ сидело на контрольно-пропускном пункте Костромского высшего военного училища второй день.

Периодически очаровательная Дана («Армейский магазин») сомнамбулически набирала номер телефона группы «Сибирский цирюльник», расположившейся в училище. Оператор, как наиболее близкий к реальности человек, говорил только одну фразу: «Если уедем сейчас, успеем в Москве на метро»[2].

На КПП училища красовалась следующая надпись: «Карантин по гриппу».

Я поинтересовалась у дежурного офицера, не является ли «грипп» псевдонимом съемочной группы Никиты Михалкова. На это с военной честностью и прямотой офицер отвечал, что нет: грипп является реальностью. И тут я вспомнила, как снималась в фильме «Мания Жизели» в небольшой роли санитарки из сумасшедшего дома.

Эпизод длился секунд пять. Но, в полном соответствии с традициями петербургского фантастического реализма, два дня были проведены в двух сумасшедших домах. В одном из них, на Пряжке, был карантин по дизентерии.

И тогда я подумала: наверное, карантин по дизентерии в сумасшедшем доме — вот она, чудовищная проза жизни.

Вспоминаю к тому, что надпись («Карантин по гриппу») в Костромском училище как раз не производила столь угнетающего впечатления. Скорее (сразу после Нового года) в ней чудилось нечто сказочное. Здесь, на контрольно-пропускном пункте, заканчивалась реальность и начиналось тридевятое царство, тридесятое государство царя Никиты. Слишком легко думало проникнуть туда Воен-ТВ. Тут следовало не то иметь меч-кладенец, не то износить три пары железных башмаков.

2

— Он завтра уезжает в Вологду.

— Он в Кремле.

— Он поехал в администрацию города.

— Он играет в футбол.

— Он завтра уезжает в Ярославль.

— Он сейчас выехал с руководством училища. Что? Неизвестно.

— Когда? Не знаем.

Траектория его передвижения, имеющая, видимо, вполне рациональные объяснения, производит на сторонний взгляд впечатление экстатического кружения. Большой круг проходит по Москве и ряду среднерусских городов. Средний захватывает администрацию Костромы. В центре, как феодальный замок, помещается Высшее военное училище, где живут, наравне с действительными курсантами, будущие герои «Сибир-

[1] Универсальная формула «N — территория любви» изобретена Н.Михалковым («урга — территория любви», «Россия — территория любви» и т.д.). Заслуживает, по-моему, увековечивания.

[2] После двухдневных переговоров Михалков отказался встретиться с Воен-ТВ. Надеюсь, они успели на метро.

ского цирюльника», приобщаясь к военной дисциплине.

Подъем в 6 утра. Потом занятия, потом репетиции. Развлечения тоже имеются: например, посещение местного Драматического театра. Представляете себе Олега Меньшикова, марширующего в строю курсантов по улице Ленина на спектакль Костромского драматического театра по пьесе Лопе де Вега «Собака на сене»? А это было, товарищи!

Олег Меньшиков: «Билетерша смотрит на нас — а у нас форма-то необычная. Вздохнула и говорит: «Ну и контингент». Я чуть было ей не сказал — контингент-то такой, что не бывает такого контингента».

Да и вообще ничего такого не бывает. На берегу Волги стоит гостиница «Волга». В ней расположен ресторан «Русь». Говорят, Михалков хаживает туда с группой приближенных лиц, среди которых и местный губернатор (жалко, не городничий).

Никита Михалков, сидящий на берегу Волги в ресторане «Русь», — это хорошо и правильно. Даже, я сказала бы, стилистически упоительно.

Все правильно, и все на своих местах. Стоит крепкий здоровый январь. Тихо и смиренно, в страхе Божьем, живет покладистая костромская Русь. В сказочном замке училища есть все, что нужно для существования, — клуб, чайная, сауна, спортзал и даже церковь. Все механизмы заведены и работают, как исправные часы.

Тихо, тихо. Мы уходим.

Мы оставляем нашего героя здесь. Это его сказка.

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Великая иллюзия

Поэма

Время, время! – и мы, его дети!

Т.Манн. «Волшебная гора»

Вступление

Формула человеческого бытия: несбыточность, невозвратность, неизбежность.

Н.Михалков[1]

Я, наконец, отыскала эти слова.

Все встало на свои места — потом поймете, отчего.

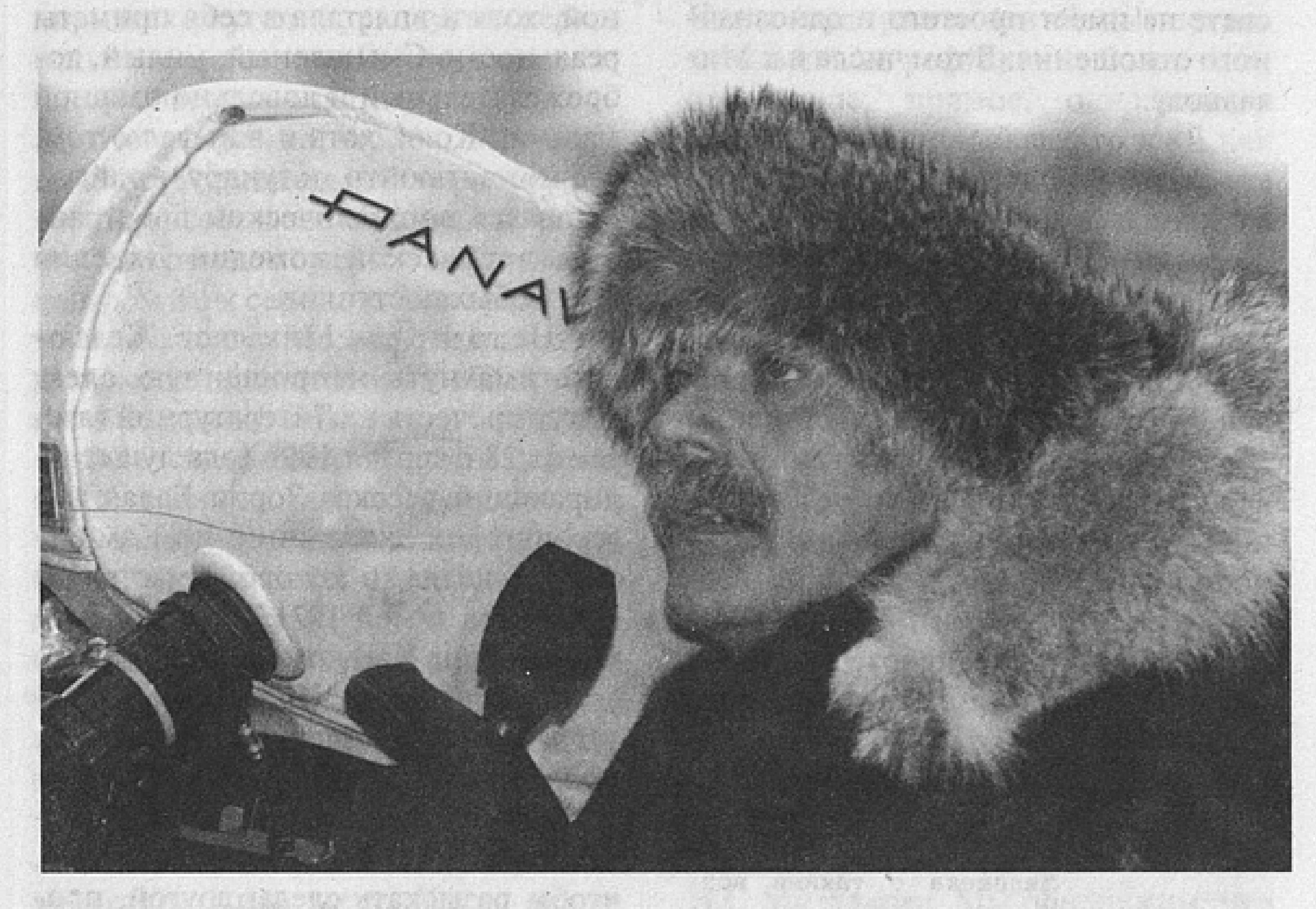
Несбыточность. Невозвратность. Неизбежность.

Три слова, три золотые рыбки, выловленные в потоке слов, слов, слов... слов Михалкова, слов о Михалкове... давние восторги, забытые обиды, отшумевшие споры, новые обиды и новые восторги, новые времена...

Телевизионный эфир забавляется по-своему: мы можем, скажем, в понедельник увидеть «Я шагаю по Москве», а в пятницу — «Утомленные солнцем». «Неужели вот он — это я? Разве мама любила такого — желто-серого, полуседого и всезнающего, как змея?» (В.Ходасевич). Что и говорить, большая жизнь. В 1995 году каждый второй журналист, рассуждая о михалковском юбилее, назвал свою статью «Дорогой Никита Сергеевич». Один написал совсем несусветное: «Даже назван своими родителями несомненно в честь — иначе быть не могло»[2].

Прозорливости родителей трудно не позавидовать — назвать в 1945 году ребенка в честь никому особо не

[1] См.: «Домовой», 1995, № 10, с. 60.
[2] См.: «Новое время», 1996, № 31, с. 36.



Никита Михалков на съемках фильма «Сибирский цирюльник»

Фото А.Мелихова

ведомого Н.С.Хрущева! — но прозорливость эта носит мифический характер. То есть ее на самом деле не было, однако нечто в мистических глубинах русской Психеи все-таки было. Родиться в год Победы и получить имя-отчество будущего главы государства — хорошее начало для возможной легенды.

Она состоялась: битва за Большую жизнь выиграна. На все проклятые русские вопросы Н.С.Михалков дал ясные и прямые ответы. «Эй, приятель, посмотри на меня! Делай, как я!»

Миф Н.С.Михалкова — полностью переписанный «Гамлет». Принц действовал решительно и энергично: свергнул самозванного короля, сел на трон, женился на Офелии, и у них родилось, допустим, четверо детей. Распавшаяся связь времен восстановлена. Или в другом переводе: «Нарушен жизни ход, и в этот ад я брошен, чтобы все пошло на лад» — вечный принц, так никогда и не ставший королем, ничего не сумел сделать из своей жизни, кроме трагедии.

Михалков из своей жизни сделал все, кроме трагедии. Вспоминается ядовитая реплика Льва Толстого: «Бывало, Тургенев придет, и все тоже: траги-изм, траги-изм...»

Действительно, может, русские наконец прискучили мирозданию со своим «траги-измом» и Творение, имея в запасе бесконечность, решилось выкинуть, нам всем в назидание, такую вот карту?

Или ослепительная поверхность михалковской легенды скрывает настоящую историю, если не трагиче-

скую, то, во всяком случае, неподдельно драматическую?

Читатель и друг, если в конце моей поэмы ты поймешь, что «мы знаем только то, что ничего не знаем», припомни — в начале ее автор, как честный человек, тебя об этом предупреждал.

Он признавался, что ни к чему на свете не имеет простого и однозначного отношения. В том числе и к Михалкову.

Да и откуда бы она взялась, прекрасная и спасительная ясность, когда автор и сам — дитя своего времени и всех его гримас?..

Живущий на Волшебной горе первый режиссер страны, первый оскароносец России, отец процветающего семейства и друг властей предержащих выговаривает формулу человеческой жизни — несбыточность, невозвратность, неизбежность, — провоцируя пытливое сознание на эксперимент: понять, а что же несбыточного, невозвратного и неизбежного в биографии самого Н.С.Михалкова?

I

> Человека с такими возможностями надо ставить в более жесткие условия... ему не хватает какого-то канона, может быть, нравственного...
>
> **К. Рудницкий**[3]

«Все было хорошо, пока все не стало плохо». В течение долгих лет Н.Михалков пользовался безоговорочной — почти — поддержкой прогрессивной общественности. Она же — либеральная интеллигенция, как любит выражаться А.А.Тимофеевский.

Актерский дебют Михалкова, шагающего по Москве, не только пленил мыслящую аудиторию, но и сразу навел ее на ощущение того, что молодой артист как-то особенно и всерьез связан с временем.

«Михалков тех давних лет, — пишет Вера Шитова, — это сама юность... ей «все на свете хорошо». И юность эта так «довлела себе», была такой законченной, совершенной в своем естестве, что михалковский герой... как бы лишался перспективы будущего, оставался в своих равных возрасту артиста восемнадцати годах навсегда. Этакое «остановись, мгновенье, ты прекрасно!»... Герой Михалкова был больше состоянием души, лирической мелодией времени, нежели конкретным «вот этим»[4].

Эта лирическая мелодия времени была идеально игровой, даже сказочной, хоть и вплетала в себя приметы реальности. Смышленый, милый, доброжелательный и довольно озорной мальчик Коля, хоть и напевал о том, что может пройти «и тундру, и тайгу», оставался в идиллическом пространстве лирической комедии Данелия без особых поступков.

Не то что сам Михалков. Желающие смахнуть непрошенную слезу могут прочесть в «Литературной газете» от 28 февраля 1996 года душераздирающий рассказ Зория Балаяна о героической экспедиции по Камчатке и Чукотке, в которой участвовал Михалков зимой 1971/72 года, служа матросом на Камчатке.

Читать о том, как он в пятидесятиградусный мороз провалился в прорубь и отморозил руки и нос, тяжко. Однако примечательна цель экспедиции: она была затеяна для того, чтобы разыскать следы другой, пропавшей красноармейской экспедиции 1923 года. Михалков как бы сбежал от своего времени и пространства в пространство и время более героическое — но не в самом деле сбежал (куда от времени сбежишь-то?), а как бы. Здесь я уже нахожу первые приметы поисков Михалковым его Великой иллюзии.

Иллюзия, тем более великая, — это не мечта, не мираж, это не что-то там туманно-сладкое, призрачно-зыбкое. Иллюзия — это крепость, на строительство которой люди в состоянии иной раз и жизнь положить, а не то что отморозить нос...

Для меня представляется несомненным, что главный миф Нового времени — миф Гамлета — заключает в себе и всю последующую историю Нового времени.

Итак, если отец уничтожен, свергнут (отец Царства, Отец-создатель) и на его троне восседает Другой, с которым позорно спуталась Мать,

[3] См.: «Советский экран», 1975, № 1, с. 2. (Обсуждение режиссерского дебюта Н.Михалкова.)
[4] «Искусство кино», 1984, № 2, с. 66.

то связь времен разорвана, всякая жизнедеятельность иллюзорна, в том числе и месть.

Идея о том, что связь времен можно восстановить кому-то одному лично, — героическая, опасная и... комическая одновременно.

Человек, предлагающий себя и свою жизнь в качестве общезначимой лирической утопии, рискует потерять всякое взаимопонимание с мыслящими современниками.

Не утверждаю, что Н.С.Михалков делает это сознательно и нарочно, нет, он живет себе в соответствии со своими понятиями о сущем и должном; но недаром же к середине 80-х годов что-то стало вдруг многих раздражать в нем, мешать, зацеплять... «Пусть он, сегодняшний Михалков, чуточку выставляется своими густыми усами, своей тренированной мускулатурой, всей своей уверенной повадкой...» — писала В.Шитова в 1984 году[5]. Речь еще шла о «чуточке». В 1995 году С.Николаевич напишет иначе: «Михалков ведет себя в жизни и на экране с какой-то редкой даже по нынешним, совсем не застенчивым временам хозяйской бесцеремонностью»[6].

Видим, что никаких конкретных «преступлений» нету. Когда после ссоры Михалкова с прогрессивной общественностью она попробовала сформулировать свое законное раздражение, оказалось, что предъявить конкретно нечего. «Михалков не позволил себе подписать ни один верноподданический текст», — признала Е.Стишова[7]. Так что же причиной — усы, мускулатура, бесцеремонность, слишком уверенный тон? Как-то бедновато смотрится на фоне нынешнего «падения нравов» (забавное выражение — поскольку нравы все время падают; и вот интересно — с какой такой высоты?). Судя по всему, раздражение носило какой-то глубинный бытийный характер. Николаевич объясняет дело так: «Для разночинной нашей интеллигенци, проведшей полжизни в коммуналках, мечтая о заграницах, он, безусловно, человек чужой и неприятный»[8].

Поразительна вера московских журналистов во всевластие квартирного вопроса. Знаю многих людей, не имеющих проблем ни с жилплощадью, ни с заграницей, но тем не менее Михалков для них «человек чужой и неприятный».

Думаю, отталкивает их именно антигамлетовская направленность социального поведения Михалкова. Когда перед решением «быть!» нет даже намека на рефлексию; более того, это ясное, прямое, однозначное «быть» еще и предлагается всем как ясный и прямой урок. Ю.Богомолов, ввязавшись в 1992 году в какую-то теперь уже совершенно непонятную дискуссию вокруг разрешения-запрещения телевизионной передачи Михалкова «Перекресток», сформулировал так: «Суть размолвки идеального режиссера и актера с кинематографической общественностью заключалась в менторской позиции. Он тогда кого-то корил в ребячестве, кого-то в нравственной недоброкачествености. Он говорил, как пастырь»[9].

Он говорил, как пастырь. Он знал, как надо. Никакой рефлексии, никаких сомнений, никакого подтекста — один текст.

Но вернемся к творческому миру Н.С.Михалкова. Мы обнаружим, что героическая социальная и семейная утопия, созидаемая им в жизни, не абсолютна для него в творчестве.

В часы вдохновенного просветления хозяин жизни и учитель жизни становится простым ее учеником, прилежным наблюдателем, и ясные, прямые ответы на проклятые вопросы улетучиваются, яко дым.

II

Отечество, отчество, отец. Опровержением гамлетовского мифа, мифа о подмене Отца и распавшейся связи времен, восстановить которую невозможно Сыну, — служил бы, наверное, некий миф об Отце, созидающем Отечество и передающем Сыну свое отчество. Попытки сыскать подобного Отца или отцов в творческом мире Михалкова приносят плачевный результат.

---

[5] Там же.
[6] См.: «Домовой», 1995, № 10, с. 55.
[7] См.: «Искусство кино», 1989, № 7, с. 87.
[8] См.: «Домовой», 1995, № 10, с. 59.
[9] «Столица», 1992, № 25, с. 51.



Олег Меньшиков на съемках фильма «Сибирский цирюльник»

Фото А.Мелихова

До «Урги» и «Утомленных солнцем» в этом мире царит крутая безотцовщина.

Какие-то дремлющие в креслах старички. «Папа, не спи!» Суровый Штольц-старший, даже не обнявший на прощание Штольца-младшего («Несколько дней из жизни И.И.Обломова»). Жалчайший Вовчик (И.Бортник) из «Родни» и просто жалкий Тасик (Ю.Богатырев) — и имена-то несерьезные, невзрослые). Оттуда же монструозный герой М.Ульянова («Без свидетелей»). Герой М.Мастроянни тоже вроде бы отец никакой, никудышный.

Это якобы отцы, так называемые отцы, человечески сомнительные и функционально несостоятельные. И тень зловещего дяди Клавдия тут ни при чем — отца не убивали и не подменяли. Его просто нет, пустое место.

Искомый положительный отец найден впервые на далеком Востоке, в китайских степях, где урга — территория любви. Вне исторического времени отцы, конечно, существуют, но существуют, таким образом, вне тематики распавшейся связи времен. Географически и этнографически существуют — а исторически и мифологически нет.

Безотцовщина михалковского кинематографа до «Утомленных солнцем» реально соотносится и с нашей действительностью 70 — 80-х годов, и, конечно, с миром русской литературы XIX века.

При всем желании, где бы Михалков нашел у великих русских положительно прекрасный образ отца? Даже у светлого Пушкина Евгений Онегин и Татьяна Ларина — сироты. Да и все герои нашей великой литературы — горькие сироты и беспризорники. И намека на какую-то возможность отца нет в мире Лермонтова. О Достоевском и его «отцах» ближе к ночи лучше и не вспоминать. Самый хороший из них, наверное, Семен Семенович Мармеладов. «Соня! Дочь! Прости!» — хоть прощения попросил. Симеонов-Пищик, преглуповатый бедняк из «Вишневого сада», кажется, чуть ли не единственный заботливый отец в мире чеховских пьес...

Но «из ничего и выйдет ничего». Без отцов какое ж мыслимо отечество?

И Михалков решается исправить ход времен. И в жизни, и в творчестве он создает образ отца, отдавая ему собственный облик. Заполняя собой пустое место. Один раз он уже заполнил собой пустое место героя-любовника («Жестокий романс»). Не было в середине 80-х на просторах СССР ни единой бухгалтерии, где не висел бы его портрет. Отчего же не попробовать теперь переспорить горестную русскую безотцовщину?

Насчет того, удалось ли это Михалкову в жизни, ничего не скажу, не имею мнения, а вот образ отца, то есть Сергея Петровича Котова из «Утомленных солнцем», — явление в нашем искусстве уникальное.

Заботливый родитель, любящий муж, герой войны (правда, не особо почетной — гражданской) ведет, однако, вполне буржуазный образ жизни, заменив, конечно, крикет футболом. Героическое прошлое неплохо питает комдива, внося в его нынешнее существование нотки показухи и шутовства. Сергей Петрович — советская «суперстар», с удовольствием подыгрывающая культу своей собственной личности. Он хозяин в чужом доме, привесивший к старым семейным фотографиям свои — где он вдвоем с И.В.Сталиным. Жестоко поплатится бравый комдив за это сладкое самообольщение, когда над его только что лоснящимся, а потом зверски избитым лицом поднимется грандиозный портрет того, кто сверг отца и стал Отцом народов, не терпящим маленьких комфортных иллюзий. И времена, связанные ложью, опять разорвутся, как им положено...

В новом проекте Михалкова «Сибирский цирюльник» герой-юнкер Андрей Толстой, — опять безотцовщина, притом уже с откровенным гамлетовским оттенком (мама после смерти отца живет с гадким дядей). Но в будущем фильме появится зато отец русского народа — Александр III. Кто бы его мог сыграть, интересно? Желающим предлагается отгадать с трех раз...

III

В середине лета 1996 года культурно-информационное пространство России было пронизано двумя излучениями михалковского духа: «Независимая газета» публикует открытое письмо режиссера вновь избранному

президенту, а на экраны страны, как выражались раньше, когда эти экраны еще были, выходит фильм С.Газарова «Ревизор», где Михалков играет Городничего. Оба события связаны одной темой: российская государственность.

Торжественно-серьезное и выспренне-патетическое письмо Михалкова заключает в себе следующее определение человеческой личности: «Личность в своем соборном симфоническом воплощении не есть голый индивид, а есть сложное иерархическое единство человека, семьи, общества и государства»[10].

Поставив в это уникальное определение вместо слова «личность» слово «Михалков» , мы имеем шанс приблизиться к разгадке мучительной тайны: возможно ли, чтобы один и тот же человек и это письмо написал, и эту роль сыграл? Ибо Городничий Михалкова есть полное и тотальное опровержение всего, что написано в письме. И не потому, что Городничий, как и положено ему Гоголем, «свиное рыло» — Городничий Михалкова совершенно положительная личность, — а потому, что воображаемое отдельно, действительное отдельно. И преодолеть этот разрыв внутри самого себя можно, разве что опираясь на сложное иерархическое единство и не иначе как в соборном симфоническом воплощении.

«Братское служение, единение веры, чести и жертвенности граждан и президента», — вот какой путь предложен отечеству Михалковым, ибо — «именно такова древняя традиция российской государственности».

Не будем говорить здесь о том, что если бы люди в массе своей были способны на братское служение, то не понадобилась бы и государственность...

Не будем говорить и о том, что традиция российского государства предполагала бесконечную жертвенность только с одной стороны — со стороны «граждан»...

И о том, что единение «веры, чести и жертвенности» в памяти народа было в истории считанное количество раз (ополчение 1612 года, Отечественная война 1812 года и — ?)...

Обо всем этом не говоря, скажем, что Городничий Никиты Михалкова — живое и убедительное воплощение подлинных и натуральных традиций российской государственности. Он глубоко укоренен в родную почву. Тверд в вере. Обожает свое семейство. Одно-единственное обстоятельство разнит его с образом идеальной российской государственности: он действительно служит самозабвенно и жертвенно — да только служит исключительно своему собственному процветанию.

Думаю, Михалков, навидавшийся в жизни предостаточно первых секретарей обкомов, а затем провинциальных губернаторов, отлично знает, как оно есть на самом деле.

А президенту он написал — как Должно Быть!

Впрочем, Михалков писал не президенту. Нынешнего президента он, как мне кажется, всегда недолюбливал. Когда во время пятидесятилетнего юбилея ему был вручен от имени Ельцина орден «За заслуги перед Отечеством» III степени, острая искра неудовольствия перелетела из глаза в глаз оскаровского лауреата. Что это, мол, за третья степень такая?! «Лучше бы денег дали на фильм», — тихо пробурчал он на всю страну...

«Вот задача, достойная и прежнего монарха, и нынешнего президента», — подытоживает Михалков свою эпистолу, обращенную к прежнему-нынешнему президенту-монарху, обретающемуся исключительно в воображении Михалкова.

Нет, положительно невероятно, что этот немыслимый человек ухитрился произвести на сограждан впечатление здравой рассудительности и трезвой разумности. Вы вдумайтесь, что он предлагает адресату. Он предлагает ему стать Режиссером всея Руси. Нарисовать в уме идеальный образ ее и с помощью братского служения, веры, чести и жертвенности воплотить этот идеал в жизнь.

От души советует, как режиссер режиссеру. А что тут невероятного? Вот он, Михалков, так и поступает. И воображаемое становится действительным... но, конечно, не совсем чтобы действительным, но все-таки на какие-то моменты в отдельно взятом пространстве существующим.

Получается же, правда?

[10] См.: «Независимая газета», 1996, 20 июля, с. 3.

Читатель, полагаю, уже смекнул, куда клонит автор. В России сегодня проживает идеальный монарх, с помощью братского служения, веры и жертвенности управляющий страной собственного Воображения.

И мы его знаем.

IV

> Для Никиты Михалкова сильный герой – это единственное спасение от обстоятельств.
>
> **Н. Зархи**[11]

На все вопросы о принципах работы с актерами и о творческом методе Михалков говорит только о любви.

Любовь его к актерам обладает всей полнотой взаимности.

Ради него они способны на все! Они даже худеют, что, как правило, для русского человека страшнее смерти. С.Крючкова в «Родне» и А.Калягин в «Неоконченной пьесе...» не являются С.Крючковой и А.Калягиным. Это некие идеальные фантомы, живущие лишь в пространстве михалковских фильмов.

Сейчас, когда пишу эти строки, подобный фантом творится и с О.Меньшиковым тридцати шести лет от роду — с его лица стираются следы углубленного изучения Шекспира и Достоевского, выражаясь поэтически, и он становится восемнадцатилетним юнкером — и кто бы из вас, друзья, не отдал бы полжизни за то, чтобы стать на полжизни моложе?! В отличие от президента, свое население Михалков сам себе и выбирает.

Никак не наоборот.

Это актерский народ глядит в негасающей надежде на своего возможного правителя — выбери меня! Но вот сложился пасьянс из тысячи колод — есть образ воображаемой страны (то есть фильма), народ избран, чиновник для идеального им управления тоже. И между этим моментом и последним съемочным днем происходит то, неведомо что.

Участники неведомо чего много лет вспоминают об этом с дымкой мечтательной грусти в глазах. Наверное, уцелевший Ромео спустя годы так вспоминал бы о первой ночи с Джульеттой.

При этом что-нибудь путное понять, даже находясь в непосредственной близости, невозможно. Идеальное михалковское государство, как всегда, живет в полной изоляции, за стеной информационной блокады, в тишине и тайне, которые, как известно, требуются для любви и колдовства. Этот метод, метод полного погружения в предлагаемые обстоятельства, исходит от раннего Художественного театра, когда К.С.Станиславский и В.И.Немирович-Данченко со товарищи уединялись в имениях, ища ключи к тайнам драматургии А.П.Чехова.

Такой метод, конечно, не универсален. Но именно он создает особое очарование атмосферы лучших михалковских картин. Артисты в них прилажены, пристроены, притерты друг к другу, как то бывает в хорошей театральной труппе.

Конечно, было бы просто замечательно увезти куда-нибудь всю Россию-матушку и в тишине и спокойствии также приладить и пристроить всех русских людей друг к другу.

Режиссер на это дело нашелся бы.

V

Берлин, февраль 1996 года. Н.С.Михалков возглавляет жюри Берлинского фестиваля.

Эту почтенную роль он играет добросовестно и серьезно, с безукоризненной точностью являясь на просмотры. Легкий оттенок нетерпеливой скуки — скуки форварда, наблюдающего чужую игру, — не в счет. Такой Михалков всем хорошо известен. Такой Михалков, как присяжный поверенный, толкает речи «за матушку Россию» в публицистических передачах — зовут его сейчас исключительно в публицистические передачи, хотя он украсил бы собой и любое юмористическое шоу.

Несколько иной Михалков, год спустя, гуляет с костромским губернатором, заточив всенародные «очи черные», то есть Меньшикова, в лабиринтах Высшего военного училища химической защиты, откуда тот, как положено, должен выйти на полжизни моложе и на одно столетие

---

[11] См.: «Советский экран», 1975, № 1, с. 3. (Обсуждение режиссерского дебюта Н.Михалкова.)



На съемках фильма «Сибирский цирюльник»

Фото А.Мелихова

раньше. В окружении сказочных юнкеров и реальных курсантов завороженный Меньшиков прилежно марширует и неукоснительно перевоплощается.

Этот алхимический процесс поразителен своей барочной избыточностью. Без всякой химической защиты. Меньшиков, известный своими способностями к художественному перевоплощению, был уже доблестным царским офицером («Моонзунд», 1987). Без ежедневных уроков английского, проводившихся в Костромском высшем военном училище, играл в Лондоне на оном языке («Игроки» Н.Гоголя).

Для чего понадобилась вся эта отлично организованная громада иллюзии? В которой, однако, есть крупный изъян: если для перевоплощения актера в англоговорящего юнкера требуется столь крутая степень имитации, то для высокохудожественного исполнения любовной истории необходимо было срочно данного актера в кого-нибудь влюбить. А как же? Английский будет без акцента, а чувства?..

Да полно, точно ли лишь художественный результат интересует Михалкова. Результат, он, конечно, нужен, но вот закончится сказка, снимется новый фильм, и начнутся трудовые будни — фестивали, прокат, телевидение, критики, чтоб их черти свели. Когда еще доведется, и доведется ли вообще командовать парадом, пусть иллюзорным.

Нельзя сказать, что война притягивает Михалкова больше, чем мир: война несет смерть, которой режиссер, в общем, избегает (в своем творчестве), но вот военные точно нравятся ему больше, чем штатские.

В миру царит какая-то трагикомическая путаница. Например, совершенно неизвестно, в чем смысл жизни. Творятся странные вещи. Люди позволяют себе целыми днями лежать на диване. Вообще делают массу глупостей. Тогда как смысл жизни доблестного военного кристально ясен: служить отечеству. И нет тут никакого места для всякой там гамлетовщины и обломовщины.

Человечество до сих пор выработало только два архетипических образа жизни: это Афины и Спарта. Афины — дом, мир, частная жизнь, демократия, семейственность, философия, искусство. Спарта — война, деспотизм, государство, солдатское братство, походные песни, смерть за отечество.

Михалков как гражданин, конечно, всей душой за «Афины», за дом, мир, частную жизнь, семейственность и искусство; с демократией, думаю, дело обстоит похуже, сдается, никак не может режиссер полюбить демократию. А дом в его творческом мире, когда и если появляется, несет образ тепла, света и уюта. С одной-единственной поправкой — на обреченность. М.Туровская, рассуждая о «Неоконченной пьесе для механического пианино», заметила, что главный герой фильма — дом Войницевых. «Все это еще есть, существует... но уже обречено на продажу, на слом, на снос, на исчезновение»[12].

На исчезновение обречен и дом из «Утомленных солнцем». А других домов в мире Михалкова и нет — не считать же таковыми кичевые клетушки «Родни» и «Без свидетелей», берлогу И.И.Обломова, трогательно жалкую коммуналку «Пяти вечеров» или мертвые и пустые пространства, где мыкается Анна из «Очей черных».

Один-единственный счастливый дом увидим мы у Михалкова — дом, чьи обитатели спят безмятежным вечным сном, — сон И.И.Обломова о детстве...

Афины, да, Афины. Но вот что-то от Афин так тревожно и печально. Все в них так сомнительно и хрупко, как в той съемочной группе из «Рабы любви», что с детской отвагой снимала свой никому не нужный фильм среди всеобщего хаоса.

То ли дело Спарта! Моряки, казаки, юнкера. «За веру, царя и отечество!» Мир ясен, честен, прост, правдив, и чин чина почитает, главное дело.

Злые языки, утверждавшие, что имидж нынешнего курского губернатора генерала Руцкого был создан в свое время Михалковым, мне кажется, цепляли частичку правды. Видимо, грезился тут Михалкову какой-то фантастический, воображаемый вариант собственной судьбы...

[12] См. сб: «Никита Михалков». М., 1989, с. 58.

Спарта, да, Спарта. Однако до сих пор Михалков снял только один чисто «спартанский» фильм («Свой среди чужих, чужой среди своих»). Теперь же искусно воссозданная на берегах Волги атмосфера спартанского юнкерского сообщества — только обрамление, как говорится, антураж, для истории, которая лежит в основе будущего «Сибирского цирюльника».

Поскольку оба героя «Цирюльника» — и русский юнкер, и его сын, американский солдат, — сражаются со всем иерархическим деспотическим миром за своего Моцарта и за свою любовь.

VI

Любовь в творческом мире Михалкова достаточно редкий и довольно печальный гость.

До «Очей черных» любовная коллизия вообще не является в его картинах основной. Азартный военно-спортивный комплекс «Своего среди чужих...» честно игнорирует эту заклятую область бытия, куда всякий «друг человечества» глядит в тревоге и смущении. Любовная линия «Рабы любви» вполне условна, хоть и картинна. И.И.Обломову нечем ответить на буйство летней природы и порывы юной Ольги Ильинской... Чаще всего герои Михалкова вспоминают о том, что было и невозвратно ушло. Повторить, воскресить ничего нельзя.

Но что было-то? Да, собственно, ничего и не было. «Ветка сирени, смятый платочек». Как поет Шульженко. Берег реки, пароход, клятвы, томик Шекспира, чьи-то слезы, обещания, одно письмо или и того нет, туман, «очи черные». А потом девочка уехала. Или мальчик уехал. И когда они встретились вновь, тогда и начинается история — но это отнюдь не история любви, а история невозвратности и несбыточности.

Сам Михалков — у других режиссеров — охотно и весело игрывал разного сорта лихих завоевателей, быстро и ловко идущих к намеченной цели («Станционный смотритель», «Сибириада», «Жестокий романс» да и «Вокзал для двоих»), чаще всего окрашивая их далеко не теплой иронией. Но внутрь собственных фильмов такого рода всадников не допустил ни разу.

Сам играл победителей, удачливых и аморальных (пусть только отчасти), — а в герои, повинуясь художественной интуиции, выводил нежных, грустных, застенчивых, неудачливых, вплоть до рокового допуска в свой творческий мир — и по собственной воле — ангела-истребителя в исполнении Олега Меньшикова.

Вся середина 80-х годов проходит у Михалкова в некоей творческой завороженности этим актером, из которой, тем не менее, практически почти ничего не выходит.

Казалось бы, вот он, идеальный герой отечественного кинематографа, о большем и мечтать не приходится. Вместе с А.Адабашьяном Михалков пишет сценарий фильма «Мой любимый клоун», где Меньшиков самоотверженно создает убедительный образ положительно прекрасного советского артиста, лучшего друга сирот, защитника униженных и оскорбленных. Тогда же пишется с Р.Ибрагимбековым первый вариант «Сибирского цирюльника», где Меньшикову тоже предстоит сотворить положительно прекрасного юнкера, да еще и в довольно разработанной на этот раз любовной истории...

Но ничего не происходит, а происходят много лет спустя «Утомленные солнцем».

Нежный и грустный мальчик, когда-то уехавший куда-то, которому положено тихо перебирать струны и печалиться о несбывшемся, о любви, которая потеряна, о времени, когда «Мне тридцать пять лет... А я ничтожество!» (так кричит Платонов в «Неоконченной пьесе...»), о песне, которая не будет спета, — этот мальчик уничтожает не только Дом и Отца, он производит некие крупные экзистенциальные крушения во всем творимом Михалковым мире. То есть это сам Михалков, разумеется, их и производит, его призвав, материализовав.

Михалков любит просторы — поля, степи; но на такие, как в «Утомленных солнцем», далеко не декоративные просторы он еще никогда не выбирался: под сомнением всякая камерность, всякая ситуация; все обнаруживает свою зыбкую, миражную, призрачную основу, все родственные связи и социальные зависимости — все будет уничтожено. В этом и есть справедливость. Эта справедливость «жалкому, земному» уму непонятна и

неведома — иначе и жить невозможно, — но она существует. Бытию, основанному на лжи и иллюзии, должен прийти конец. В жизнелюбивый и жизнеутверждающий мир Михалкова вошла смерть.

Ее не было никогда — как и любовь, она содержалась где-то там, вдали, после фильма... или была жанровой необходимостью, как клюквенный сок в балаганчике...

В последней новелле своего последнего фильма «Три истории» Кира Муратова, режиссер абсолютно противоположный Никите Михалкову, делает чуть ли не прямое лирическое объяснение зрителю собственного мироощущения. Жестоко и ясно скажет она, что старость отвратительна, а смерть неизбежна; что вечно юная и не знающая ни о какой морали девочка-жизнь когда-нибудь навсегда убежит от нас...

К чему это я? К тому, что обращение к полусказочному миру «Сибирского цирюльника» десять лет назад, после или вместо «Очей черных», было бы закономерным.

Но возвращение к нему сейчас достаточно удивительно. Кажется, герой Великой иллюзии намерен вновь совсем уже решительным образом сразиться с действительностью.

Появление в михалковском иллюзионе Артема Михалкова (он играет в «Цирюльнике») понятно — таким образом, почти вся семья реальная становится коллективным персонажем киномира. Но заставить Меньшикова вернуться назад и доиграть то, что он в свое время не сыграл, — классический вызов реальному времени?

Никаких рациональных объяснений этому я не вижу. Кроме одного: если актеру Меньшикову опять восемнадцать, а Михалкову — тридцать три.

VII

Счастье – это преодоление себя.

Н.Михалков[13]

Дерзкое единоборство со временем, затеянное Н.С.Михалковым, кажется, достигнет в «Цирюльнике» кульминационной точки.

В творчестве Михалкова был только один эпизод усиленных свиданий непосредственно с окружающей действительностью — начало 80-х годов, когда он создал «Родню» и «Без свидетелей» и снялся в нескольких фильмах о той же современности. И фильмы, и роли были откровенно насмешливы. Эстетически царить над временным пестрым человеческим хламом было, в общем, не столь уж трудно. В свое время михалковский «роман с действительностью» меня заинтересовал, и закончила я свой разбор следующими словами: «Посмеяться — значит избавиться, победить, освободиться... но если бы отчаяние (я имела в виду отчаяние от человеческого падения и несовершенства. — Т.М.) составило лейтмотив его фильмов — они были бы, наверное, великими. Для своего времени. Для времени, от которого нельзя освободиться путем иллюзорной эстетической победы»[14].

Я уже как-то смутно понимаю, что тогда имела в виду. В конце концов всякая эстетическая победа иллюзорна. Если реальное время не сообщало Михалкову поэтического вдохновения, а подталкивало к фарсу и насмешке, так это более чем понятно.

Он хочет жить в своем собственном времени. Он придумал свою гражданскую войну, свой 36-й год, своего Гончарова, своего Чехова.

Все его основные герои, кроме С.П.Котова, доросли до среднего возраста, где и остановились.

Нету над ними старших. Старшие, если и появляются, сами ничего толком не знают и никому не указ. «Папа, не спи!»

Но мальчик вернулся, девочка плачет. В речке мелко — а если вены резать в теплой воде, кровь не сворачивается.

И все-таки Офелия не утонула, она отлично плавает. Мама не выходила замуж за дядю. Розенкранц и Гильденстерн живы. Бывает все на свете хорошо.

За Веру, Царя и Отечество.

Ура, господа юнкера.

[13] См.: «Домовой», 1995, № 10, с. 60.
[14] «Искусство кино», 1987, № 4.

метафорой: коммунальный убийца, прежде чем отправиться в котельную, то ли передразнивает павлинов, то ли подражает им, передергивая плечами. Звериной метафорой фильм продолжается: в срединной новелле — «Офелия» — камера фиксирует книгу «Люди и звери». Ею же и заканчивается: кот с диким сладострастным урчанием рвет краденую курицу, символизируя «животные» инстинкты, окончательно овладевшие людьми.

Эта темная тяга к смерти, это сладко-кровавое влечение всячески мотивированы. Социально: впечатляют картины невыносимого коммунального быта, современный постсоветский антураж дикообразен, самопроизвольно включающаяся автомобильная сигнализация уподобляет город непредсказуемым джунглям... Физиологически: герой С.Маковецкого, пытаясь объяснить, за что он убил соседку, истерически бормочет: «Она ходила по квартире голышом... Я мыло брал... волос на мыле закрученный такой, так противно...» Но также все объяснено и метафизически, выведено из вечных свойств человеческой души, до поры до времени дремлющих в ней, но пробуждающихся при первом удобном случае...

При всем при том в зрительном зале и впрямь царит полуигровая атмосфера, публика чуть ли не улыбается, глядя на «ужасти»; подавленности нет и в помине. И не потому, что снятое — не страшно; страшно, подчас даже очень. Вывороченное горло показано в несколько накатов камеры, в разных ракурсах. Удушение капроном разыграно весьма натурально. В мышеловках, из которых девочка-смерть извлекает яд, — дохлые мыши, а не муляжи. Но Муратова столько же стремится к тошнотворной физиологичности каждого образа, сколько заботится о поддержании непроходимой эстетической дистанции между зрителем и экраном. Прежде всего — с помощью звука. Все персонажи (за единственным исключением) говорят подчеркнуто неестественно, не как в жизни, с гипертрофированным южным акцентом, мгновенно переходят от шепота к истерическому крику, а от истерики — к заторможенной, странно протяжной речи.



«Три истории», новелла «Котельная №6»

Герои ведут бытовые диалоги с таким надрывом и преувеличением, с таким жеманством и самоупоением, с каким плохие поэты читают стихи собственного изготовления. (Не случайно кочегар из котельной занимается сочинительством.) Впечатление усилено обилием инверсий, в духе раннего Андрея Платонова: «Я пока тебе друг, и не превращай меня в обратное». В результате интонация актера принципиально не совпадает с ситуацией, в которой действует его персонаж; любое несовпадение вызывает улыбку; образуется зазор между словом и событием, через который словно бы ускользает страх. На экране — кровь и страсть, истерика и вопль, в зале — прохлада кондиционера, тихий вежливый смешок, чувство необъяснимого покоя. («Писатель пописывает, читатель почитывает» — так, кажется, было у классика?)

Но покой покою рознь. И дистанция дистанции. И смех смеху. Замысел Киры Муратовой, насколько я его понимаю, несовместим с тем божественным смехом сквозь невидимые, неслышимые миру слезы, который завещан русской культуре Гоголем. Недаром в мощном пласте литературно-музыкально-мифологических ассоциаций, вживленных в ткань муратовского фильма, ни позднему (именно позднему!) Гоголю с его трагикомическим юмором, ни зрелому Пушкину с его «Повестями Белкина» не должно было найтись места. (Хотя, быть может, и нашлось, о чем я скажу ниже.) Но пусть никого не вводит в заблуждение и насквозь пародийное название первой истории — «Котельная № 6». Нынешней Муратовой чужда горькая, чахоточная усмешка финального Чехова, полностью утратившего надежду, но сохранившего хотя бы тоску по призрачной вере. Ее улыбка в фильме «Три истории» — это, скорее, ледяная улыбка равнодушия. Равнодушия, происходящего не от черствости, а от сознания обреченности, чему быть, того уже не миновать, что ж переживать понапрасну? Пугать, бить по нервам, ввергать в душевный ступор, в истерику — может быть, и не совсем хорошо, но, по крайней мере, имеет смысл, если художник все еще уповает на пробуждение социальной совести, на шок как на средство восстановления сердечной деятельности «пациента». Если же расчеловечение человека необратимо, то оно уже и не страшно. То, что когда-то казалось адом, ныне стало средой обитания, а то, что было *образом* ада, стало попросту образом жизни. Вот зачем нужна Кире Муратовой подчеркнутая, форсированная дистанция между изображением и его восприятием; вот почему она стремится вызвать точно такую же легкую, такую же равнодушную улыбку на устах зрителя; вот для чего последовательно приучает его с *олимпийским* спокойствием, *эпикурейской* легкостью воспринимать шекспировские страсти, бушующие на экране; как ватой, заглушает тишиной зрительного зала надрывные вопли героев.

Но этого ей мало; предельно отстранив зрителя от своего условного мира, она одновременно до предела сближает, смыкает этот условный мир с безусловной реальностью, с потоком «живой жизни». В последней новелле, «Девочка и смерть», роль Лили Мурлыкиной (чья «кошачья» фамилия, естественно, обыгрывает тему всеобщего озверения) исполняет... Лиля Мурлыкина. Это настоящее имя реальной шестилетней девочки, присвоенное страшному персонажу фильма. Сама собою выстраивается опасная параллель между исполнительницей и ролью; возникает сложная оптическая система: адресат дистанцирован от сообщения, а сообщение, наоборот, вплотную приближено к адресату. Сам того не сознавая (по крайней мере, до поры до времени), зритель спокойно и даже весело созерцает ужас своей собственной жизни, оставаясь при этом внутри ее неразмыкаемого круга. Слова, которые как бы ненароком произносит один из гомосексуалистов, пришедших попользоваться должником поэта-кочегара, могут быть отнесены и к зрителю: «Я не тот человек, который получает удовольствие от страха».

На этот оптический эффект «приближения-удаления» работают и бесчисленные культурно-мифологические ассоциации. Жесткий смысл муратовского фильма погружен в них, как в мягкий, сонный кокон; они образуют замкнутую систему взаимоотражающих зеркал, сбивают с толку — трудно понять, где искомый

предмет, а где его условная проекция. В ход идут простейшие, легко прочитывающиеся цитаты (великолепное нагое тело и рваное горло спрятанной в шкаф убитой соседки — мертвые глаза лежащей в гробу прекрасной панночки-ведьмы из «Вия»). И чуть более сложные цитатные «ходы», указывающие на литературную родословную некоторых сцен и намечающие — подчас игровые — аналогии. (Так, голубой раб поэта-кочегара представляется по-ерофеевски: «просто Веничка».) И музыкальные фрагменты, оркеструющие муратовский замысел...

Но самый существенный слой цитат, естественно, связан с древностью — библейской и античной. Подругому и быть не могло: главное всегда подкрепляется главным.

Уже в первой истории, в «Котельной № 6» Муратова осторожно применяет прием рикошета: в лузу попадает угловой шар, а направление главного удара оказывается заведомо ложным. Очевидным образом эксплуатируется символика ада как места загробного воздаяния, насмешливо звучит тема Десяти заповедей — «Не укради», «Не пожелай...», — выворачивается наизнанку представление о грехе («уныние — это грех»). Но чем дальше, тем яснее становится: «иудеохристианские» идеалы европейского человечества (неотделимые от традиционной символики) тут не отвергаются, не разоблачаются и, может быть, даже не пародируются. Они как бы *перечисляются* — и тут же игнорируются, за ними ничто не стоит, они ничего не стоят. Мы попадаем не из христианского позитива в «постхристианский» негатив, но в параллельный мир, где царят совершенно иные законы. Не противоположные, а именно *иные*. Назревает ощущение, что нас ввели в пределы Ада только для того, чтобы незаметно, боковым ходом вывести в Аид. Разница и впрямь *дьявольская*, в самом точном и строгом смысле «термина». В ад, о котором говорит христианская космогония, можно попасть, но можно и не попасть; в аду можно остаться навечно, но можно и спастись по Божьему произволению. Путь в древнегреческий Аид определен *всем* умершим — и определен навсегда...

Прием, робко примененный в первой новелле, форсирован во второй, центральной для всего муратовского замысла, — «Офелия». Уже место действия — роддом — само собою наводит на мысль о теме первородного греха[1]. Непроизвольная ассоциация тут же подкрепляется многочисленными «намекающими» деталями. На столе у роженицы, которую Офа-Офелия пытается отговорить от рокового шага, отказа от ребенка, лежат золотистые яблоки; их «эдемская» символика самоочевидна. При этом Офа в исполнении Р.Литвиновой подчеркнуто змеевидна. Она не движется, а скользит, не говорит, но обволакивает, ей нравится все белое, зеленое, сверкучее, из чешуи. В свою очередь, доктор из родильного отделения, домогающийся Офы, пародирует движения змия-соблазнителя; авоська с яблоками в его руках появляется вполне закономерно. Офу и доктора снимают на фоне копии «Сикстинской Мадонны», на фоне стенда с жутковатыми инструментами абортария; на фоне черепа. Как не подверстать к этому видеоряду рассуждения о грехе и добродетели (тем более что герои только тем и занимаются, что нарушают Десять заповедей: прелюбодействуют, убивают, не почитают матерь свою и отца своего — да и отцов у многих из них попросту нет)? Но что-то изначально мешает этому, что-то смущает, что-то уводит в сторону от очевидных параллелей. Через некоторое время (вторая история довольно длинная, почти полнометражная) все объясняется.

Библейские контуры аккуратно наложены на «греческий» ландшафт; условно говоря, пообещав показать Галилейское озеро, нам показывают Эгейское море; изобразив на рекламном проспекте Эдем, прямиком отправляют к подножиям Олимпа. Роддом выполнен в ложноклассическом стиле; его белые колонны, мраморные лестницы естественно рифмуются с темой неодолимого *рока* (а не с темой *греха*, который можно искупить), с представлением о ***комплек-***

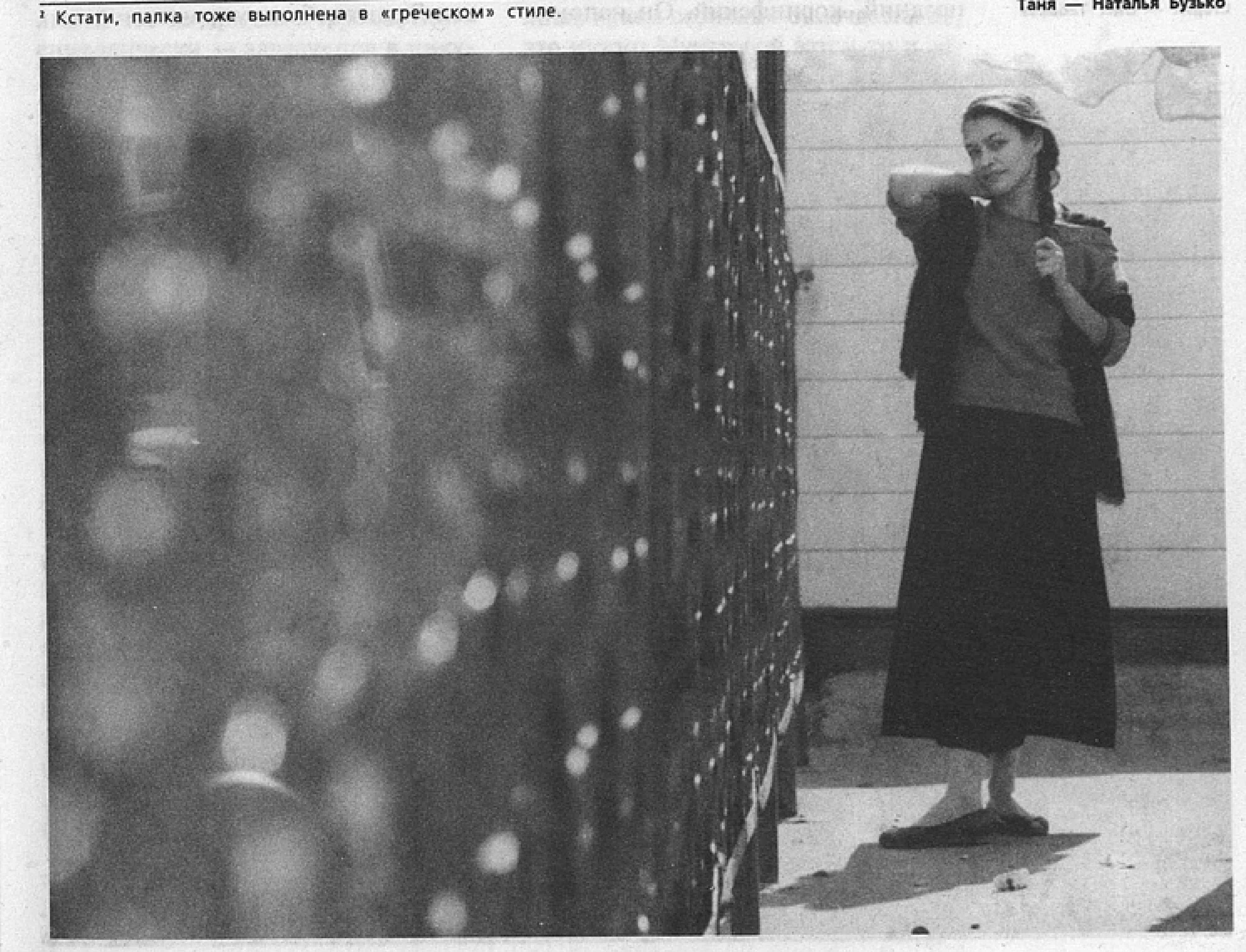
[1] По крайней мере, в ее бытовой «версии» (на самом деле «первородный грех» прямого отношения к родам не имеет; он заключается в первом проявлении человеческого *своеволия*, в нарушении Божественного запрета — и только).

сах, безраздельно владеющих человеком (а не о *вине*, которую можно сполна оплатить раскаянием и страданием).

И с каждым кадром, с каждым поворотом остроумно-жестокого сюжета «античные» метафоры теснят слой «библейских» цитат. Среди таких же греческих колонн, возле Черного моря завлекает доктор Офу в мастерскую к другу художнику. Между колоннами скользит, змеится Офа, преследуя роженицу, не внявшую ее совету. (Сама погоня иронически окрашена в лесбийские тона, продолжающие пародийно-гомосексуальную тему первой истории; поначалу кажется, что Офа попросту влюблена в молоденькую «отказницу».) Душевный холод Офы, ее белизна сродни сияющему холоду мрамора. Неоднократно — и подолгу — фиксирует камера одно и то же движение Офы: та водит пальцем по бесконечной спирали ионической капители. Стилизованно античный орнамент покрывает стены дома, где доживает свой век Иванова Александра Ивановна — мать Офы, бросившая ее в роддоме и породившая комплекс «мстящей Офелии», которая приносит «счастливую смерть» врагам продуманного ею миропорядка и тем самым восстанавливает нарушенную гармонию бытия. (Комплекс нельзя преодолеть, его можно изжить.) И когда в финале появляются — совсем уж грубо стилизованные — слепцы, словно взятые напрокат у античной трагедии, и Офа передает им палку только что утопленной ею матери[2], становится окончательно ясно, что сам южный город, само Черное море, понт Эвксинский превратились в сплошную «античную» метафору. И если не отменили полностью, то хотя бы приглушили, притупили силу «библейской» символики, окончательно перенаправили ассоциативную энергию имени героини — Офелия — из «шекспировского» русла в русло Эдипово.

Зачем? Да все затем же. Во-первых, чтобы фоном прекрасных мраморных форм оттенить пустоту царя-

[2] Кстати, палка тоже выполнена в «греческом» стиле.



«Три истории», новелла «Офелия». Таня — Наталья Бузько

щего содержания. Во-вторых, чтобы с помощью «античной» отрешенности еще более остудить чувства зрителя, отстранить его от повсеместно царящего ужаса. Но главное все же в ином. Ключ «греческого» шифра, примененного К.Муратовой, содержится в двух репликах героев центральной новеллы.

«Этой планете я бы поставила ноль».

«Ничто не зависит от нас».

Вольно или невольно, но, решив поставить современному человечеству «ноль», Муратова символически развернула колесо времени, пустила его против часовой стрелки. Моральная история движется вспять: от «позднехристианской» цивилизации к цивилизации архаической, от человечной слабости к бесчеловечной силе. Отмирает, осыпается «косметический» слой, нанесенный на мир христианством, остается мраморная основа древности, прекрасная клетка, в которую помещены озверевшие люди. Именно поэтому узор на колонне — ионический, а не более поздний, коринфский. Он напоминает об эпохе, предельно удаленной от христианских ценностей и, по существу, внеморальной. Но ясно, что этим дело не ограничится; вспять так вспять; следующий шаг вверх по лестнице эволюции, ведущей вниз, выведет человека за пределы холодной, но все еще прекрасной архаики, в пространство настоящего зверинца.

Не об этом ли — третья, финальная новелла «Девочка и смерть», начинающаяся и венчающаяся истошным воплем кота, пожирающего дохлую курицу? (Экранные вопли животных в «Трех историях» не менее экзотичны и преувеличены, чем экранная речь людей.) Полупарализованный старик интеллигент сидит с девочкой — соседкой по коммуналке, «из простых» (мать работает в столовой). Она хочет играть с его кофемолкой, просится на улицу — он, естественно, не дает и не пускает. Не долго думая, девочка устраняет старика, как устраняют препятствие. Причем на мысль о смерти он наводит ее сам, пустившись в воспоминания о своих маме и бабушке: «Они все умерли, все. Люди вообще умирают...»



«Три истории», новелла «Девочка и смерть». Старик — Олег Табаков

И тут мы вплотную подходим к наиболее существенному пункту, к центральному противоречию фильма. По сквозному сюжетному замыслу роль, «порученная» Табакову, должна лишь подкрепить невеселый вывод о тотальной деградации человечества. Точно так же, как самая яркая (при всей ее эпизодичности) сцена из «Офелии» — две старушки, мать и дочь, трогательно перекрикиваются: «Ты почему не берешь трубку?» — «Ты почему не звонишь?..» Надрывная, слезная сила, заключенная в образах несчастных милых стариков, связана с темой предсмертного прощания, с темой испорченного времени, текущего вспять. Старики, со всем их обаянием, со всей их сложностью, со всей их трогательностью, очень скоро умрут (или им помогут умереть) — а Лиля Мурлыкина останется надолго... навсегда. В частности, ради этого Муратова выстраивает образную параллель: сцена с глухими старушками зеркально отражена в сцене с телефонными автоматами на привокзальной площади; десятки людей что-то кричат в трубки, но — символически — адресуются в никуда, в пустоту без ответа...

Но в том и фокус, что киносюжет зависит от множества привходящих (точнее — привносимых актерами) обстоятельств. Режиссер придумывает эпизод, исходя из общей концепции фильма; актер играет его, исходя из своей природы, и если он обладает внутренней силой, то легко переигрывает режиссера, незаметно переставляет существенные акценты. Даже если формально соблюдает все его «установки». Смысл сцены вполне может поменяться на противоположный.

Именно это, мне кажется, и происходит со «старушечьим» эпизодом из «Офелии» и ролью, гениально сыгранной Олегом Табаковым. Как бы ни была продумана и тонко выстроена параллель между глухими старушками и оглохшим миром — фрагменты неизбежно окажутся неравновесными. Потому хотя бы, что, снимая надрывно кричащих старух, невозможно соблюсти эстетическую дистанцию, *невозможно* оградить зрителя от сопереживания. А значит, эта сцена с неизбежностью «забьет» все остальное, запомнится острее, ярче — такова уж человеческая природа, как бы ни разочаровывалась в ней К.Муратова. И наоборот, как бы ни была обаятельна «ведьмочка» Лиля (а расчет режиссера[3] — именно на то, что «несыгранная» детская непосредственность напрочь перекроет «актерство» Табакова) — эмоциональное внимание зрителя сосредоточено на табаковском старике. Его мимика, его вкусное покряхтывание, его мучительная борьба со стариковским раздражением и сословной неприязнью к «быдлу», даже подчеркнуто «правильные» тихие мхатовские интонации, которые на общем речевом фоне фильма звучат попросту оглушительно, его безупречно выдержанные паузы — незабываемы. Старик Табакова и мудр, и отвратителен, и очарователен *одновременно.* А главное, он глубок, многомерен, за ним — огромная жизнь, за ним — прошлое. Следя за рисунком табаковской роли, лишь краем сознания отмечаешь: да, это нужно Муратовой затем-то и затем-то, его смерть в общефилософском раскладе означает то-то и то-то. На самом же деле все это совершенно не важно. Вот жизнь и смерть, вот старость и вот жестокость, вот страдание и вот любовь... Формально торжествует замысел Киры Муратовой; в финале показано торжество юной демонической, звериной натуры. По существу же «выигрывает» Табаков. Рема оказывается важнее темы...

И, думаю, Муратова не очень расстроена этой «победой», ибо действовала по принципу: «Ах, обмануть меня нетрудно, / Я сам обманываться рад». Выбирая Табакова, она не могла не догадываться, что он постарается поставить человечеству вполне душевную «двойку» и перечеркнуть вполне бесчеловечный муратовский «ноль». Монтируя сцену со старушками, не могла не ощущать, что последовательно выстраиваемая дистанция между событием и переживанием разрушается, что жестко проведенный принцип дает сбой. Словно

[3] Прошу прощения за прямоту, но это вполне цинический и некрасивый расчет; как вообще мне кажется подлой идея заставить реального маленького ребенка разыграть убийство во всех деталях и физиологических подробностях, какими бы «высшими» эстетическими соображениями все это ни оправдывалось.

бы она заранее хотела ошибиться в своем приговоре, искала адвоката, который сумел бы ослабить пафос ее обвинения.

Многое в фильме указывает на это.

Начать с того, что в каждой из новелл содержится насмешливая самооценка Киры Муратовой. «Это все от нервов», — констатирует персонаж Маковецкого в «Котельной № 6». В «Офелии» подробно и долго показываются картины, развешанные по стенам мастерской, где занимаются любовью Офа и доктор. Картины — жутковатые, подвергающие деконструкции античные формы приморского города, чем-то неуловимо напоминающие способ работы самой Киры Муратовой с реальностью. И, наконец, предельно жестко и насмешливо звучат подчеркнуто спокойные слова старика невропатолога из «Девочки и смерти»: «Это эпизоды истерического характера».

Но главное даже не в этом. А в том, что когда художник *действительно* последовательно и до конца отвергает мироздание, объявляя мир бессмыслицей, его «текст» тут же распадается на составные элементы, как высохший раствор. Каждый из этих элементов может быть сколь угодно выразителен; целого они не составят никогда. *Отвергнув содержание, невозможно сохранить форму.* А муратовский апофеоз бесцельности существования выстроен на редкость цельно; фильм о предельной дисгармонии организован удивительно гармонично. Бесконечные внутренние связки, переклички, подсветки пронизывают пространство картины; каждый смысловой мотив, каждый значимый образ, возникнув в начале, обязательно отзовется и в середине, и в конце. Если в первой новелле убийцей становится сосед по коммуналке, а жертвой — соседка, ходившая по квартире голой, то в последней ситуация перевернется (Лиля бегает голышом). Если во второй новелле многое строится на взаимоотталкивании «библейского» и «греческого» ассоциативных рядов, то в третьей обязательно появятся и яблоки, и «ионическая» спираль. Только это будут не «библейские», а вполне узнаваемые бунинские яблоки, чей осенний аромат напоминает об угасании всего земного. Только это будет спираль яблочной кожуры и вращающегося детского волчка. (А сам волчок срифмуется со «звериной» темой.)

А если я ошибаюсь и Муратова на самом деле хотела «гибели всерьез» и попросту не сумела перебороть упрямого Табакова, если «строй и ясность» картины возникают не благодаря, а вопреки ее замыслу, — что же, и это беда небольшая. Значит, и впрямь энергия художественной формы, впитавшей многовековые «излучения» культуры, способна стать заслоном на пути современных «творцов», избравших путь в бездну, в ад морального самораспада. Другое дело, что долго так продолжаться не может. И как бы щедро ни была одарена Кира Муратова, она в конце концов своего добьется. То есть разрушит формальный строй, мешающий ее смысловому намерению. И — «кончит полной немотой». Как кончила ею Людмила Петрушевская, истерически объявившая миру, что настало «Время ночь», — и очень быстро разучившаяся писать. Как скоропостижно выписался «гений зла» Владимир Сорокин. И тогда мы вынуждены будем повторить слова поэта-кочегара: «Такая красивая была у тебя соседка!» И подытожить его же нравоучением: «А зачем унывать? Уныние — это грех».

ЛИДИЯ МАСЛОВА

Bloody Willy

Из черноты экрана выдвигается ящик с кнопками и светящимся окошечком, заполненным голубоватой рябью. Несколько щелчков переключателя, и рябь сменяется титрами кинокомпании, а затем — профессионально равнодушной дикторшей, зачитывающей «анонс» шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта»: «Две равно уважаемых семьи в Вероне, где встречают нас событья...» Пролог этот звучит так «по-телевизионному», будто сам Вильям Шекспир не исключал возможности его использования в программе новостей и вообще очень хорошо представлял «сенсационный» характер своего сюжета: разборки в высшем обществе, безумная любовь, тайный брак, гора трупов. Такая история не может не интересовать, она должна затягивать — подобно тому как стремительно, со свистом телеящик втягивает в себя кинокамеру, обрушивая на зрителя вихрь мелко порубленных наездов, отъездов, панорам, наплывов и титров из шекспировских строчек.

Это начало очередной экранизации «Ромео и Джульетты» (режиссер Баз Лурманн), которое напоминает мельканием кричащих газетных заголовков и журнальных обложек начало еще одного фильма, вступающего в тесный контакт с телевизионным миром, — «Умереть за» Гаса Ван Сэнта. Однако по мере привыкания к «гоночной» манере Лурманна, притормаживающего на крутых поворотах и выжимающего полный газ на прямой, выясняется, что этот кинолазутчик проник в телевизионный стан с гораздо более добрыми намерениями. «Умереть за» — безжалостная констатация вампирической сущности масс-медиа, высасывающих и омертвляющих содержимое человеческой личности, оставляя один раскрашенный кокон. Напротив, вовсю эксплуатирующая клиповое мышление феерия Лурманна великодушно возвра-

«Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира»
(William Shakespeare's Romeo and Juliet)
По пьесе В.Шекспира

Авторы сценария	**Крэг Пирс, Баз Лурманн**
Режиссер	**Баз Лурманн**
Оператор	**Доналд М.Макальпин**
Художник	**Кэтрин Мартин**
Композитор	**Нелли Хупер**

В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Клер Дейнс, Пол Сорвино, Джон Легуизамо, Гарольд Перрино и другие**
20th Century Fox
США
1996

щает телевизионной эстетике то, что последняя постоянно отнимает у действительности, — пульсацию живой крови, блеск расширенных зрачков, теплоту дыхания.

При видеопросмотре «юбилейной» экранизации, подоспевшей к 400-летию пьесы, то и дело ощущаешь, что чего-то не хватает, — значка MTV в углу кадра. Однако «Ромео и Джульетта», упакованные в телевизионный формат, где им вроде бы самое место, настойчиво просят большого экрана, без которого трудно в полной мере оценить не только изобретательность и размах аттракциона, но и редкую прочувствованность пафоса, позволившую воплотить глубоко трогательную историю в поверхностной и, как правило, безразличной к своему объекту стилистике «мыльных опер», скандальных репортажей и рекламных роликов.

Трудно, кажется, придумать испытание, которому еще не подвергался Шекспир в своей сценической и экранной биографии. Но все-таки Лурманну удалось вызвать легкий перестук зубов, особенно у тех критиков, в чьих сердцах свил гнездышко «оперный реализм» Дзеффирелли. Самое убийственное заключается, наверное, в том, что обладатели розовых волос, татуировок и сомнительной сексуальной ориентации шпарят исключительно по тексту пьесы с таким видом, будто в городе Верона-Бич все так говорят, и даже затруднение, связанное с заменой холодного оружия на огнестрельное (пистолеты, один другого краше, представляют в фильме самостоятельную художественную ценность), режиссер преодолел довольно легко. Требуя свой меч (long sword), глава семейства Капулет тянется к мощному стволу с табличкой Longsword. Столь же непринужденно шекспировские персонажи отождествляются с архетипичными фигурами, знакомыми американскому зрителю благодаря все тому же телевидению. Один из американских критиков сравнивает чернокожего Меркуцио со знаменитым трансвеститом Ру Полом; жениха Джульетты Париса, знатного плейбоя с журнальной обложки, — с «профессиональным женихом» Джоном Кеннеди-

«Ромео и Джульетта». Ромео — Леонардо Ди Каприо



младшим; леди Капулет — с Бланш Дюбуа, невротичной героиней Теннесси Уильямса; ботанизирующего брата Лоренцо — с безумным профессором-популяризатором ЛСД Тимоти Лири.

Во всем этом маскараде, как и в шутливом разбрасывании примет шекспировского присутствия (бильярдная Globe theatre, снэк-бар «Розенкранцки», загадочная реклама какого-то Просперо и т.д.), нет ни малейшего стремления осовременить «замшелого» автора, расширить его кругозор с помощью новейших достижений социологической мысли, показать, как изменились нравы и каким новым, актуальным смыслом якобы наполняются шекспировские страсти «в наше время». Способы визуализации драматической формы, соответствия, рифмы и переклички, необходимые для задуманной Лурманном игры, ему подсказывает не столько идеология, сколько стилистика. Наверное, поэтому его экранизация достигает той единственной цели, ради которой стоит переносить во времени действие классических произведений, — вызвать двойное удивление: от того, как все изменилось, и от того, как не изменилось ничего.

По-видимому, в случае с шекспировскими пьесами, чья связь с исторической эпохой не так уж принципиальна, чаще будет выигрывать не тот интерпретатор, который пытается с помощью костюмов и типажей повернуть время вспять, а тот, кто ощущает неподвижность времени, маскирующуюся за сменой внешних форм, диктуемых сиюминутной модой. Как свидетельствует опыт Лурманна, верность постановщика духу первоисточника может заключаться в точном воспроизведении шекспировской дистанции от обстоятельств времени, заданных извне. Не составит труда датировать как пьесу конца XVI века, так и фильм конца XX. Но это не имеет особого значения, потому что действие развивается, строго говоря, в пространстве и времени игровой площадки, экрана, сцены, телерепортажа (хороший телерепортаж тоже своего рода инсценировка).

Кстати, именно то, как обозначена в фильме театральная сцена —



«Ромео и Джульетта». Джульетта — Клер Дейнс

один из немногих статичных объектов в бурном потоке образов, — можно считать самой остроумной режиссерской находкой. На берегу океана возвышается с трудом идентифицируемая конструкция, которая в зависимости от ракурса и освещения выглядит то как монументальная арка, то как заблудившаяся часть индустриального пейзажа, то как разрушенный остов какого-то немыслимого театра, с креслами, ушедшими в песок, и лучшей из возможных декораций — настоящее солнце, настоящие волны, настоящие тучи. Здесь мы впервые увидим Ромео, сидящим на сцене спиной к солнцу, и здесь же разыграется драка, в которой осколком стекла Тибальт зарежет Меркуцио. После этого игривая атмосфера фильма помрачнеет на глазах, и тьма, пришедшая с океана, пробравшись под выеденной в театральном остове аркой, накроет Верону, где под грозовые вспышки и раскаты продолжится уже необратимое движение лавины роковых событий. В стилизованном, «аудиовизуальном», полностью подвластном воле его создателя мире открывается окно в природный мир — стихийный, неуправляемый, с которым не совладать одним нажатием кнопки на пульте дистанционного управления. Та же своевольная стихия, таящаяся в каждом из персонажей, предопределяет их судьбы, и сколько бы они ни возводили глаза вверх, словно обращаясь к некоей высшей силе, направляющей их поступки, эти мечтательные или, наоборот, возмущенные взоры разбиваются о равнодушные изображения католических святых, без всякого интереса наблюдающих за человеческой суетой.

Диктуемая стилистикой фильма экспрессивность актерской игры нигде не вступает в противоречие с пронизывающей первоисточник искренностью. Среди исполнителей даже недоброжелательные рецензенты вполне справедливо выделяют Пита Постлетуэйта (брат Лоренцо) и Мириам Марголис (няня Джульетты), прельстившись внятностью артикуляции и ставя их в пример юным оболтусам, не осознающим всей важности тщательного произнесения каждого слова из классического наследия. Но если не зацикливаться на священной неприкосновенности шекспировского языка, который молодые актеры, конечно, нередко комкают, безупречность кастинга может быть нарушена лишь смутным ощущением, что Ромео (берлинский лауреат Леонардо Ди Каприо) как-то уж чересчур красив, чего не скажешь о курносой бедняжке Джульетте (Клер Дейнс). Впрочем, в обоих случаях как избыток красоты привычного, стандартного типа, так и ее недостаток сполна искупает подростковая хрупкость и уязвимость, совершенно обезоруживающим образом вдруг проявляющаяся не только в злополучных любовниках, но и в кровожадном Тибальте и развязном Меркуцио, тоже слишком молодых, чтобы умереть.

Шекспиру, этому «литературному Тарантино», не щадившему ни стариков, ни женщин, ни детей, ничего не стоило загубить нескольких цветущих молодых людей под тем простым предлогом, что законы судьбы непреложны. В «Вестсайдской истории», сопоставимой с лурманновской экранизацией по целостности эстетического восприятия современности, на сцену выходят кроме того некие социальные законы и механизмы. Лурманн, только легкой испанизацией одного из враждебных кланов напоминающий о вестсайдских межнациональных разборках, идет еще дальше по линии конкретизации шекспировского «рока» и возлагает ответственность за происходящее на те законы, по которым развивается фильм как самостоятельный организм: если с самых первых минут в кадр настойчиво попадают пистолеты, то опытный зритель сразу понимает, что без покойников дело не обойдется, и уже по первому появлению томного Ромео ясно, что как раз он-то и не жилец. В этом просматривается детерминизм и предсказуемость опять-таки телевизионного толка, но как прикажете рассказывать историю, конец которой заранее известен каждому?

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

«О, не лети так, жизнь...»

Замысел — вот что самое замечательное в этом проекте Леонида Филатова. Название — обрывок бытовой фразы, часть сложноподчиненного предложения — звучит как завет живым, обрело торжественность и властность надписи на камне гробовом: «Чтобы помнили». Леонид Филатов вспоминал, что слова эти сказал както Владимир Высоцкий, когда у него спросили, что бы он хотел для себя после жизни. «Чтобы помнили», — был ответ.

Авторская телевизионная программа «Чтобы помнили» Леонида Филатова — об актерах, которых больше нет. За редким исключением (Л.Целиковская, В.Телегина), это рассказ о тех, кто ушел молодым, кто, как солдат на фронте, «недо» — недожил, недолюбил, недоиграл, «недокурил последней сигареты».

Трагичность актерской судьбы — и бытовой, и социальной, и профессиональной, и мистической какой-то, предрешенной, начертанной — предмет размышлений Леонида Филатова, человека этого же, актерского, цеха. Хрупкость жизни артистической, ее беззащитная эмоциональность. 36 лет, 40, 42, 49... Ольга Бган, Изольда Извицкая, Валентин Зубков, Анатолий Солоницын, Екатерина Савинова, Олег Даль, Сергей Гурзо, Юрий Богатырев, Иван Миколайчук, Александр Кайдановский... И другие, и другие, и другие...

Программа выходит в эфир с 1993 года. Сделано более тридцати передач, приблизительно по одной в месяц. Немного, но следует помнить, что сам Леонид Филатов преодолевает тяжелый недуг, и мы видим, как трудно ему подчас говорить, какой он стойкий солдатик, и понимаем, насколько пронзительно авторская эта программа — «Чтобы помнили». Не следует забывать и о двух постоянных и верных помощницах Филатова — руководителе программы Людмиле

Гордиенко и режиссере Ольге Мединской.

Материал такой программы понятен. Кадры из фильмов, интервью, фото, письма, дневники. Письма и дневники обычно читает сам Филатов, и то, что стало уже только текстом, становится снова голосом, бессмертной душой тех, кого с нами нет. А как отобран, сложен, смонтирован, осмыслен материал — знак именно этой программы.

Прежде всего удивителен ее ритм. Почти все наши передачи телевизионные мчатся черт-те куда , не помня себя, сломя голову, и полны какой-то непрожеванной, внешне эффектной скороговорки, демонстрируя слегка театрализованную, ухарскую волю к жизни, сродни наглости.

«Чтобы помнили» — рассказ перед лицом смерти. Здесь некуда больше спешить. Ритм его — бережно-медлительный, уходящий в глубину, напоенный любовными и раздумчивыми воспоминаниями, пристальным взглядом и раскручиванием «свитка жизни». Молчание, пауза, тишина здесь значат не меньше слов. Вспомнили о Юрии Богатыреве Никита Михалков, Олег Табаков, Александр Калягин, Ия Саввина, Наталья Гундарева, Константин Райкин — вспомнили о том, как он жадно хотел играть, как был многолик и разнообразен в своем актерстве, и какой это был ребенок в жизни, и как неустроена была его жизнь, и замолчали. Перед нами проходят их лица одно за другим, и, снятые в разное время, в разных интерьерах, они являют собой ту самую жгучую связь поминальной минуты молчания, той тишины, в которой есть невыразимая высота и печаль.

Замечательно найдены титры, ставшие знаковыми, образными. Самый первый кадр «Чтобы помнили» — белые буквы на черном фоне, появляющиеся вместе с низким ударом колокола. (Это отыгрывается в главе о Кайдановском, где мы видим фрагмент фильма о рыцаре Ланселоте и звучит голос: «А знаешь ли ты, что с каждым ударом колокола жизнь твоя будет умаляться?» «Знаю».)

Черно-белый «поминальник»: на экране портрет актера, год рождения, год смерти, фильмы, в которых были сыграны роли, — где-то ближе к концу, и рассказ выходит на коду. И первый после черно-белого «Чтобы помнили» кадр — уже цветной портрет актера на том же черном фоне с белыми буквами: «Глава первая. Инна»... «Глава двадцатая. Леонид». Названные по именам те, кого уже нет, стремительно становятся своими, знакомыми.

Не случайно передачи называются главами. Это как бы книга жизни и смерти, летопись или роман, которому, строго говоря, нет конца.

Главы сделаны, надо сказать, с разной степенью совершенства, и во многом это зависит от меры близости и любви к герою — и авторов передачи, и тех, кто о нем рассказывает.

Кроме того, повторюсь, программа «Чтобы помнили» существует с 1993 года, и отчетливо заметно, как она менялась во времени. Прежде она была связана со злобой дня, с размышлениями о том, каким было наше старое кино, и о том, что оно ни в чем не виновато, хотя каждому зрителю кажется, что кинематограф только и делал, что обслуживал режим, — с размышлениями о несправедливом и незаслуженном отношении к прошлому, отрешении от него. (Теперь-то уже ясно, что у нас только и есть, что старое кино.)

Случались даже «диалоги» — телевизионная обратная связь — со зрителями. Так, в передаче об Иване Миколайчуке Леонид Филатов зачитывал отрывки писем-отзывов на программу о Николае Гринько и как бы оправдывался-объяснял разговор о том, что современные украинские власти от культуры словно не считают Гринько своим, украинским актером, потому что прославился он в русских фильмах, прежде всего у Тарковского. Филатов объяснялся в том смысле, что это были не авторские слова, а слова вдовы Николая Гринько, которая, надо думать, имеет основания так говорить.

А в передаче о Сергее Гурзо Филатов упоминает статью А.Шпагина в «Огоньке» и спорит с его утверждением, что программа мифологизирует ушедшее время. В других главах он спорит с письмами тех зрителей, которые пишут, что программа слишком трагична. Со временем авторы поняли, что полемика с критиками и зрителями здесь неуместна, оскорбительна даже. Постепенно «Чтобы помнили» все больше выключается из

злобы дня и обретает привкус времени вечного, в котором единственно важное — «жизни и смерти спутанный бег». Вот это беззащитное и слишком человеческое — «завтра поищешь меня, а меня уже нет»...

Прежде программа была больше похожа на телевизионную передачу, вырастающую из гущи жизни. Начинались главы с нескольких интервью в толпе на улицах Москвы, где у разных людей, старых и молодых, спрашивали, помнят ли они такого-то актера, на что, как правило, получали отрицательный ответ, что свидетельствовало о нашей худой памяти. Слишком прямолинейны, надо сказать, были эти репортажи, и они исчезли из программы.

Исчез и крайне безвкусный образ-заставка — зеленое поле, усеянное портретами умерших актеров, вкопанными в землю, — какая-то смесь мистики и натурализма.

Вообще если говорить о форме, то программа в лучших своих образцах движется от телевизионной передачи к кинофильму с его более строго отобранными средствами и замыкается на жизни и судьбе человека, о котором вспоминают. Хотя движение это, надо сказать, просматривается не как поступательное, а идет рывками, с прорывами и откатами.

Иногда передачи-главы производят впечатление эстетической бедности, иногда они поразительно утончены, бережны, как пламя свечи, несомой и укрываемой от грубого ветра. Но — и это самое важное — все передачи, эстетически разные, едины этически и являют собой почти уникальный для нашего телевидения пример деликатности и совестливости.

Да, о мертвых принято говорить либо хорошо, либо не говорить вовсе. Да, Филатов подчас смягчает краски. Мне, к примеру, пришлось однажды, в начале 70-х, видеть Инну Гулая на кинопробах к фильму «Ринг» на Одесской киностудии. Это было просто чудовищно по провинциальной, вульгарной агрессивности, дурному актерству, смеси кривляния и спеси. Ее нельзя было выдержать и двух минут. (Кстати, может быть, вообще следовало делать передачу о Геннадии Шпаликове с внутренним сюжетом об Инне Гулая, а не наоборот.) А Леонид Филатов хоть и упоминает об этом —



Леонид Филатов

«она истерически искала встреч, от нее отшатывались», — но сосредоточивается на том, что Инна могла сделать как актриса, да не успела.

Или, напротив, когда Олег Табаков в любовнейшем воспоминании о Юрии Богатыреве называет его балбесом, это шокирует как бестактность.

Но в общей структуре программа Филатова являет собой образец этической нормы, которая основывается на понимании ценности человеческой жизни, ее драгоценной краткости. И, не теряя в достоверности, Филатов рассказывает об актерах «превозмогая обожанье». Никому здесь не курят фимиам, не из кого не делают святого, придерживаясь жесткой правды: да, пили по-черному, да, меняли жен и мужей, да, оставляли детей без материнской заботы, да, кончали с собой, что не по-христиански. И все же, все же, все же... Никому не выносится однозначный приговор. Грешны все: и сами актеры, и другие люди, жившие рядом с ними, и общество с жесткостью и жестокостью его законов. У каждого своя доля, и каждый выпивает свою чашу.

Да, Алексей Симонов говорит о своей первой жене Ольге Бган, что она пила, что сын воспитывался у бабушки, а Ольга приходила не чаще одного раза в неделю, что когда она умерла, сын сказал: «Я знаю, что мамы нет, и больше никогда со мной об этом не говорите». И до двадцати лет вслух не вспоминал о ней. Но Алексей Симонов говорит еще, что Ольга была максималисткой, ей было трудно жить. А главное — он вдруг замолкает на секунду и быстро проговаривает: «Давайте прервем съемку». Это горло перехватывают слезы, которые мужчине не хочется демонстрировать. И в мгновение жизнь и судьба актрисы предстают как человеческая трагедия, а не суд полевой...

Какая там мифологизация советского времени!

Мы узнаем, что Леонида Быкова не отпустили из штата Киевской киностудии сняться в «Шинели» в роли Башмачкина. Сказали: «Надо здесь звание отрабатывать». А это было равносильно творческому убийству. Мы узнаем, что Изольда Извицкая, портреты которой украшали обложки всех европейских журналов после показа «Сорок первого» в Канне и которую называли «русской Мэрилин», умерла в абсолютной нищете и заброшенности. Ее нашли на полу, когда вскрыли квартиру — квартиру, где не было ничего, кроме книг. Мы узнаем, что Юрия Белова отправляли на полгода в психушку, когда он сказал на людях, что, похоже, Хрущева снимут. Узнаем, что Екатерина Савинова дала пощечину сановному чиновнику из Госкино и тот в дальнейшем запрещал режиссерам ее снимать. Узнаем, что всенародно любимого и прославленного Сергея Гурзо хоронили на деньги, собранные с миру по крохам, потому что государство хотело как можно более незаметно проститься с дважды лауреатом Сталинской премии...

Но и новое время Леонид Филатов не мифологизирует. Уже в новые времена Леонида Харитонова хотели освидетельствовать на предмет вменяемости, когда он выступил против деления МХАТа. А на девятый день сожгли на кладбище все венки, даже тот, где было написано: «От мамы, сынок».

В новые времена Владимир Ивашов, символ солдата Великой Отечественной, должен был работать грузчиком, чтобы кормить семью...

Нет, «времена не выбирают, в них живут и умирают».

Слава Богу, в филатовской программе нет никакого спекулятивно-воспаленного разоблачительства, политиканского зуда, ангажированности. «Чтобы помнили» из тех редких телевизионных программ, которые связывают исторические узлы в единую нить прожитой жизни. Здесь помнят о дне вчерашнем во всей его противоречивости и не начинают день сегодняшний с чистого листа, чистого до полной невменяемости.

«Чтобы помнили» — рассказ о человеческой и актерской судьбе, человеческом и актерском образе. Иногда это единство, иногда противоположность. Подчас актер играет себя, главное в себе, подчас человеческое и игровое — совершенно разные материи. Об Игоре Озерове, например, коллеги вспоминают, что он будто — сам был князем Мышкиным и поручиком Глебовым («Гранатовый браслет»). То же говорит Нина Ургант в главе об Алексее Глазырине: «Он не был похож на актера, просто

земля родила богатыря». У Кайдановского же, как вспоминают, напротив, была жажда и в жизни играть роль — роль всегда странного героя с «безнадежно бледным лицом». А Богатырев был совершенно непохож на своих таких разных героев. Никита Михалков вспоминает, что в жизни Юрий не только никогда не дрался, а даже кулак сжимал не по-мужски, а по-женски. А с двух репетиций в фильме «Свой среди чужих...» сел в седло на коня так, словно был прирожденным казаком, или так прошептал с побелевшим от ненависти, остановившимся лицом противнику: «Убью тебя, паскуда», что нельзя было в этом сомневаться.

Что это за профессия — актер? Что за люди — актеры? Кем они являются для других? Это главный предмет размышлений программы Филатова. Актеры прежде всего люди, которые, в отличие от многих, жадно хотят работать. И здесь характерны, пожалуй, даже не столько заслуженно удачные актерские судьбы, как Богатырев, Кайдановский, Даль, Солоницын, которые играли много и, можно сказать, сыграли свои главные роли, чем и прославились, а те, у которых был «актерский голод»: жена Демича говорит, что когда Юрий ушел от Товстоногова, «он умирал без сцены». Филатов вспоминает свою встречу на съемках со звездно-известным некогда Леонидом Харитоновым и то, как Харитонов ответил на вопрос, зачем он согласился сниматься в такой крохотной роли, — «Дай Бог вам, молодой человек, никогда не узнать, почему актер соглашается играть маленькую роль».

А о Микаэле Дроздовской вспоминают, что она, красавица, звезда, очень удачливая в семейной жизни, жена профессора, с двумя милыми дочерьми, с няньками, не могла найти в этом счастья и хотела только одного — играть.

Программа «Чтобы помнили» пронизана сквозной темой русского актера, для которого профессия больше, чем профессия. В главе о Кайдановском его приятельница француженка говорит о нем: «Он служил роли, как монах. Это очень славянская черта». Сергей Соловьев даже умудрился в связи с этим сделать врагом русского актера... Константина Сергеевича Станиславского. Соловьев полагает, что, открыв русскую школу как школу переживания, Станиславский обрек отечественного актера на самосожжение, а значит, на раннюю смерть.

Интереснее всех размышляет о сути актерства А.Адабашьян. Он говорит, что трагичность предполагает сама профессия, а не только социум. Чего не хватало Роми Шнайдер? Или Збигневу Цибульскому? Но актер проживает чужие жизни в диапазоне от подлости до благородства, копаясь в самом черном в себе, «раскачивает свою душу, и это лишает его устойчивости».

И почти каждая глава программы имеет свою сквозную тему, как бы образ образа, главную мысль, которая проговаривается Филатовым в зачинах и концовках. Автор называет главное в актере, что определило человека и творца. Он говорит о Солоницыне: «Тарковский выбрал лицо, каких много в России. На нем — печать страдания». О Савиновой: «Это актриса, которую знают все и никто». О Леониде Быкове: «Это был анти-Сталлоне. Незадачливый герой». О Глазырине: «У нас есть замечательные фильмы о войне. Среди самых запоминающихся здесь — роли актера Глазырина». О Дале: «Немного тех, кто является для нас духовной гарантией. Таковы Шукшин, Высоцкий. Таков и Олег Даль». О Миколайчуке: «В 70-е, в годы расцвета украинского «поэтического кино», Иван Миколайчук был его символом». О Телегиной: «В ней было национальное русское обаяние. Она и есть Русь». О Дроздовской: «Ей было много дано, но с нее ничего не спросили». О Кайдановском: «Кайдановский — фигура мистическая».

Каждая тема разрабатывается тщательно, подробно, как бы кружась вокруг нескольких мотивов: биография, актерский успех, личная жизнь, перипетии профессии, жизненные и творческие драмы. Эти тематические «круги» проходят друзья, коллеги и близкие, которые вспоминают о тех, кого нет, и весь изобразительный материал — фотографический, фильмовый — сложен так же, «по мотивам».

В лучших передачах создается и психологический, и пластический образ актера, о котором рассказыва-

ют с телевизионного экрана. Находится как бы сквозная пластическая эмблема для героя главы. В рассказе об Ольге Бган это отрывки из «Маленького принца» на сцене Театра имени Станиславского. В главе о Кайдановском — образ рыцаря Ланселота и героя из чеховского «Рассказа неизвестного человека», где Кайдановский, в черном сюртуке, с белым высоким крахмальным воротничком и в очках, полуобернувшись, молча смотрит с экрана. Виден и человек конца XIX века, и просто странный человек, неизвестный. Вся цветовая гамма этой главы мрачновато-настороженная, пугающая.

А о пластике всего образа в рассказе о Богатыреве можно сказать: «Печаль моя светла». Повторяется прекрасный эпизод из фильма «Свой среди чужих...» — эпизод фронтового мужского братства. Когда эти взрослые мальчики, как малыши, устраивают кучу малу при долгожданной встрече. И еще повторяющиеся кадры: Шилов — Богатырев увидел своих и идет словно прямо к нам, зрителям, идет, бежит, спотыкается. Сияющий. Счастливый навечно.

Одни актеры приближали смерть, повинуясь своему характеру, другие умирали от одиночества, от невостребованности, от равнодушного забвения после звездных взлетов...

Телепрограмма Леонида Филатова сделана затем, чтобы помнили. Как говорит автор в одной из глав: «Отсутствие памяти — потеря самоуважения нации».

Актеры... Это ведь те же поэты. Те, кто нежнее. Те, кому больнее.

— Напиши на моей могиле: «Ой, встань, козаче, устань, молоденький, по діброві ходить-блудить твій кінь вороненький...», — сказал перед смертью жене Маричке Иван Миколайчук.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Телефеномен Шепотинника: любовь и нелюбовь

Мне заказали статью о кинопрограмме «Кинескоп». Сначала я думал отказаться, поскольку из ста с лишним выпусков видел только считанные. Но потом решил, что напишу не анализ, а просто рассказ о своем друге Пете Шепотиннике.

Я люблю его программу, сам не раз в ней участвовал, хотя и, как уже сказано, недостаточно регулярно ее смотрю. Происходит это потому, что моя любовь к «Кинескопу» сталкивается с нелюбовью к телевидению как таковому. Не включая «ящик» днями и неделями, я часто забываю о «Кинескопе» и вспоминаю тогда, когда уже поздно нажать кнопку.

Я понимаю, что в наши дни не любить ТВ — это все равно что не любить природу. Или, наоборот, цивилизацию. Никому от этой моей нелюбви ни холодно ни жарко. Но так было не всегда. Были времена, когда

могущество ТВ, уже тогда весьма заметное, мало кем по-настоящему ценилось. Эльдар Рязанов, например, занимался телевизионными проектами главным образом в те периоды, когда у него обострялись отношения с киношным начальством. Мог ли он думать в пору «Берегись автомобиля», что подлинную славу принесут ему «Ирония судьбы...» и роль телеведущего?!

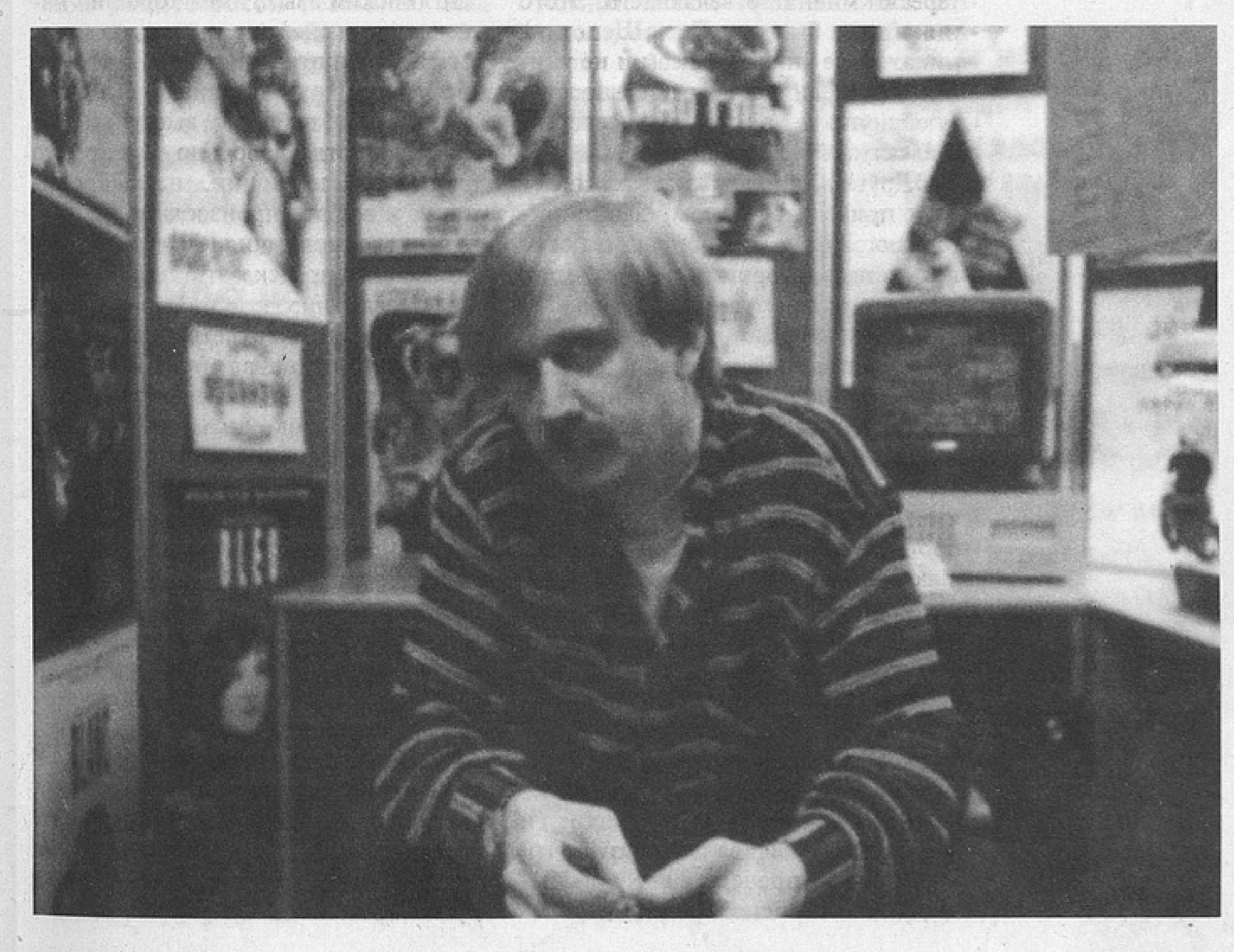
Участвуя в разных передачах о кино и даже будучи иногда их автором, я имел несчастье узнать ТВ не только снаружи, но изнутри. И это мою нелюбовь лишь укрепило. Мне не понравились ни телевизионные люди, ни нравы — хотя по сравнению с нынешними они были почти идиллическими[1]. Но главное — мне не пришлась по душе сама «телевизионная специфика»: я всегда чувствовал себя скованно перед камерой, в высшей степени неестественно, у меня пересыхали губы, я буквально терял дар речи.

Однажды для очередного выпуска «Кинопанорамы» я придумал прекрасный, как мне казалось, сценарий вместе с Ираклием Квирикадзе, которого сам же в эту авантюру завлек. Мы решили вдвоем вести передачу. Я обожал устные байки Ираклия, считал его отменным рассказчиком и был убежден, что открою для ТВ нового Андроникова (недаром они тезки). Ничего подобного: Квирикадзе на экране изрядно поблек, выглядел нисколько не телегеничным. Не говоря уже обо мне.

Из этого печального опыта я извлек несколько выводов, отчасти практического, отчасти теоретического свойства. Одно дело — родить идею, даже оформить ее в развернутый план передачи, совсем другое — срежиссировать, сыграть, снять и смонтировать. Телепрограмма требует чрезвычайно искусных и совершенно особых режиссеров, операторов, монтажеров. И — почему бы и нет? — актеров, которыми и являют-

[1] Говорю исключительно о нравах московской телевизионной элиты и ее «ближнего круга». Совершенно не касаясь при этом облика скромных тружеников ТВ, провинциальных документалистов и еще многих людей, которым симпатизирую и творчество которых ценю.

Петр Шепотинник



ся, по существу, наиболее профессиональные ведущие, несомненно играющие пускай всегда одну и ту же роль, создающие перед публикой имидж, то есть образ. Этот образ может быть скорректирован искусным монтажом, но основа его — визуально-психологическое перевоплощение — сродни актерскому.

Кинокритик, как правило, оказывается плохим актером. Он еще может кое-как сыграть «лектора», рассказывающего публике «что-нибудь про кино» (эта роль для него достаточно естественна), но никак не интервьюера. Для этого надо быть не критиком — прирожденным журналистом. В печатном интервью все можно переиначить, работая над магнитофонной записью, облагородить если не ответы, то хотя бы вопросы. Когда же делаешь интервью для эфира, в вопросе должен мерцать пытливый огонь. Или, если хочешь быть Сергеем Шолоховым, пикантная провокация. Ужасно, когда в вопросах мерцает скука: едва начав фразу, спрашивающий уже сам со стыдом ощущает, что ему совершенно неинтересно мнение отвечающего. Этого никогда не бывает у Пети Шепотинника: он не унижается сам и не унижает собеседника, сохраняет простоту общения и в то же время свое интеллектуальное достоинство.

Другой жанр для кинокритика — если приходится самому давать интервью. Когда тебя спрашивают о предмете, в котором ты компетентен, а ты со знанием дела отвечаешь. В этой роли не надо суетиться и изображать деланный интерес. Но наше отечественное ТВ и здесь ухитряется все испортить. Например, наезжает к тебе домой (непременно с опозданием на час) целая бригада. Мало того что наследят, опутают всю квартиру проводами, но еще и замучают. Навешают на тебя микрофонов, напудрят, как манекен, наведут на лицо прожектор, словно в камере пыток. И все у них вечно ломается, и кассета с пленкой кончается, и просят наговаривать заново, и так без конца.

Когда берут интервью зарубежные тележурналисты, и свет не слепит, и аппаратура не подводит, и контакт устанавливается сразу почти интимный. Впрочем (знаю по опыту), есть и на нашем телевидении исключение. Когда приходится работать с творческой бригадой Пети Шепотинника.

Я совершенно сознательно построил этот текст от первого лица. От лица, так сказать, Петиного антипода. Все, что произошло со мной, не случилось с Шепотинником, и наоборот. Я бы сказал, что общность у нас психологическая, а различие мировоззренческое.

Вместо того чтобы описывать Петины передачи (смотрите — они перед вами), я попытаюсь объяснить, откуда исторически взялся феномен Шепотинника.

Мы учились на одном курсе во ВГИКе, но Петя, младший на шесть лет, учился очно, придя в институт сразу после школы из московской кинематографической семьи, жившей в соседнем доме. Я же появился в этих священных стенах пришельцем-заочником из далекой провинции, хотя и расположенной куда ближе к Европе.

Шепотинник был одним из лучших профессионалов на курсе: он прекрасно изучил мировое кино и английский язык, имел хороший наследственный слух, интуицию и память. Его критическое перо достойно всяческих похвал. Однако, насколько я помню, публично выступать Пете было тогда довольно трудно: его захлестывали эмоции, мысль дробилась, и все это производило впечатление косноязычия. Никто не решился бы предсказать ему будущее телезвезды.

Журнал «Искусство кино», где Шепотинник начал «трудовую деятельность», стал для него семьей и школой. Здесь он окончательно сформировался как специалист, и здесь он сформировал свое этическое кредо в профессии критика. Оно в некотором смысле противоположно моему собственному, хотя имеет общие исходные предпосылки.

Я глубоко убежден, что профессия критика (не киноведа!) рано или поздно ставит перед дилеммой: интегрироваться в кинематографическую «семью» или быть в ней паршивой овцой. Можно воспользоваться метафорой английского критика Дерека Малкольма и выразиться резче: критик — муха на теле кинематографа. Когда это тело дремлет, критик

либо погружается вместе с ним в прекрасные сны, либо дразнит, кусает и будит от спячки.

На практическом уровне это определяет тип человеческих отношений (которых избежать невозможно) между творцами и критиками. Будучи критиком, эту коллизию хорошо определил для себя юный Франсуа Трюффо. Стоит выпить с режиссером X по бокалу вина или, не дай Бог, вместе отобедать, говорил он, как при написании очередной рецензии ты оказываешься перед выбором: либо подлость, либо хамство. Я, признавался любимый Шепотинником Трюффо, предпочитаю хамство. Впрочем, и его надолго не хватило, и он ушел в режиссуру, где точка зрения неизбежно становится обратной.

Шепотинник, который, увы, все реже пишет и в основном теперь режиссирует и монтирует, пока еще не стал Трюффо или даже Олегом Коваловым, но эмоционально он уже по ту сторону баррикады. А в сущности, всегда был между ними, над ними — над критической агрессией и ответной режиссерской реакцией. Над хамством обеих сторон, которое его ранило и оскорбляло, независимо от того, на кого было направлено.

Петя не просто добр, не просто доброжелателен, он органически не может существовать в атмосфере злобы и зависти. Если его что и возмущает, то как раз воинствующий непрофессионализм и немотивированные выплески агрессии в нашей кинопрессе. Об этом он говорит с горечью и болью, но все равно без злобы, а если с иронией, то звучит она необычайно мягко.

Он и себя окружил атмосферой предельной доброжелательности: Ася Колодижнер и Боря Чертков, делающие вместе с ним программу «Кинескоп», не только хорошие профессионалы, но круглосуточно отгораживают его от «свинцовых мерзостей жизни» в тщательно охраняемой резервации. Иногда кажется, что Петя, требующий такой безраздельной любви, инфантилен и эгоистичен. На самом деле он мудр и хорошо знает себя и окружающий мир.

Несколько лет назад газета «Экран и сцена» открыла серию персональных рубрик. Одна из них была озаглавлена ее автором «Не люблю» и содержала резкие выпады против разных персонажей и явлений кинематографической жизни. Петя тут же откликнулся своей рубрикой, и она называлась «Люблю!». Была рубрика и у меня — «Башня из слоновой кости». Я могу любить и не любить, дружить и не дружить, но всегда — с некоторых пор — стараюсь соблюдать осторожность, не обольщаться. Мне никогда не удавалось сохранять верность своим творческим увлечениям и даже не из чрезмерной требовательности, а из какого-то внутреннего протеста, страха зависимости.

Петя же сумел остаться близок и с Александром Сокуровым, и с Рустамом Хамдамовым, и с Вадимом Абдрашитовым, и с Кирой Муратовой, и с Людмилой Гурченко, и с Валентиной Малявиной, и с Татьяной Окуневской... Он сделал о них прекрасные передачи и сохранил добрые отношения. При этом он никогда не опускался до обслуживания, не интриговал и не входил ни в какие кланы.

Кроме одного исключения, я не помню, чтобы Петя написал разгромную рецензию или хотя бы позволил себе подпустить в статью заметное количество яда. Думаю, Шепотинник сам понимал, что критика не имеет права быть беззубой. Но его натура сопротивлялась требованиям профессии. И он фактически сменил ее, уйдя на ТВ и оставив для себя в «Искусстве кино» небольшую нишу.

Этот шаг был интуитивным и не имел ничего общего с погоней за популярностью или с попытками иных коллег «протыриться» в структуры нынешних телевизионных империй, где хорошо платят. Платить, впрочем, приходится с обеих сторон, и Петя тоже вынужден немало приносить на алтарь «телевизионного монстра». И физических, и душевных усилий, которых он не жалеет, буквально изнуряя себя работой. Но он почти не заплатил своей натурой, максимально сохранившись и от соблазнов звездной болезни, и от того остервенения, которое обычно сопровождает карьеры такого типа.

Программа «Кинескоп» Петра Шепотинника — единственная в России профессиональная просве-

тительская программа, посвященная непосредственно кино и ничему иному. В ней, можно быть уверенным, под интервью с Иржи Менцелем не пустят титр «Ежи Менцель» и вообще ничего не переврут. Кинематограф в ней не используется для удовлетворения амбиций ведущего и доказательства его немыслимой экстравагантности. О кинематографе и его людях здесь говорится с подлинным знанием и любовью. Их не ставят в неловкое положение, ими не манипулируют, не делают из них придурков.

За то, что такая программа существует, большое спасибо ТВ-6 — даже если она существует как исключение, подтверждающее правило.

ГАЛИНА ЧЕРМЕНСКАЯ

О пользе простых сюжетов

Старые выцветшие кадры: волнующееся людское море — то ли демонстрация, то ли митинг. Титр: «У каждого из этих людей есть любимый фильм». Это заставка к одному из циклов программы «Сюжет».

Просто, как яблоко. Слишком просто для искушенного вкуса киногурманов. Это та обыденность, до которой не снисходят.

Кино (и шире — искусство, литература) как воспитатель, учитель, кафедра и тому подобное — когда это было? Маятник пошел в другую сторону, и заодно с «пропагандой» неприличным стало слово «воспитание». Говорить о кино только как об эстетической реальности — это «комильфо», социальная функция отменяется. Если б еще и социум при этом отменить. Так дети, зажмурившись, избавляются от неприятного: не вижу — значит, его не существует.

Между тем «у каждого из людей есть любимый фильм», и отношения если не каждого, то большинства из этих людей с этим фильмом, равно как и с другими фильмами, лишь в последнюю очередь эстетического

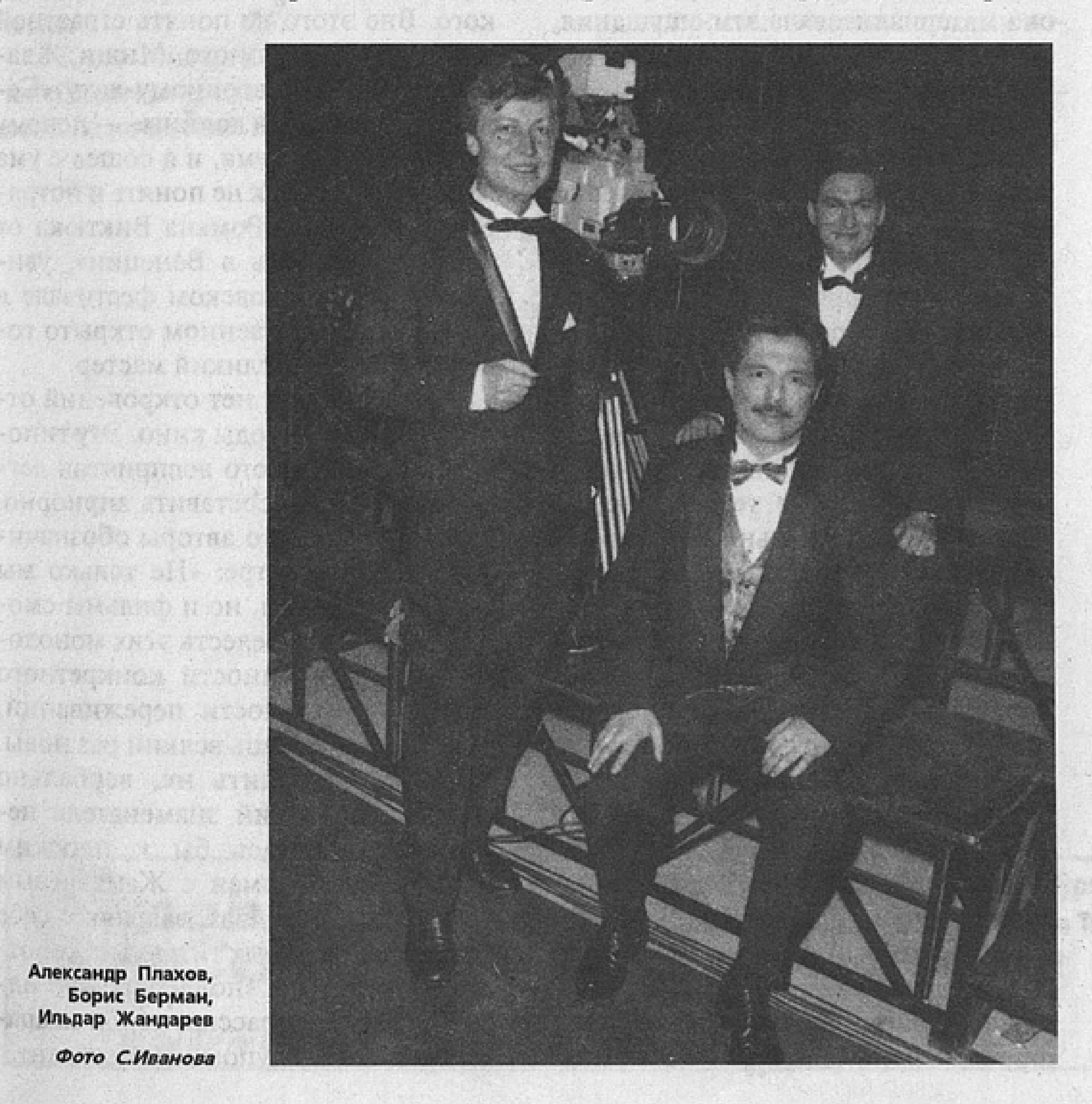
свойства. Волнует, перепахивает душу, поражает, потрясает, человека не столько «как», сколько «что». Они вполне улитарны, эти отношения: жизнь собственная сверяется с экранной. «Увы», — скажет эстет. Но если отрешиться от снобизма, то в новом контексте механизм взаимоотношений между кино и зрителями окажется интереснейшим сюжетом. Он-то и стал сквозным в «Сюжете» Бориса Бермана и Ильдара Жандарева.

С таким материалом, как искусство, на телевидении сладить трудно. Высоколобость здесь неуместна; спасаясь же от нее, сорваться в пошлость легче легкого. Благоразумная середина, когда-то сделавшая популярной «Кинопанораму», ее же в новые времена и сгубила: пресно оно и тоскливо. В 90-е требовалось что-то другое. В.Мережко и А.Олейников ушли «в народ», решительно отказавшись от всяких претензий на интеллектуальность. П.Шепотинник в «Кинескопе», Б.Берман и И.Жандарев в «Абзаце» выбрали принцип неустойчивого равновесия. Качели раскачиваются между двумя крайностями: интеллектуальность и общедоступность. Хотя энергия толчка и амплитуда колебания у всех разные.

«Сюжет» вроде бы в этом ряду стоит особняком. Уж больно приземлен замысел, слишком простодушны вопросы: за что мы любим такой-то фильм да какой ваш любимый фильм? К тому же авторы с экрана добровольно самоустраняются, вроде бы они тут ни при чем. Вот зритель — вот герои, общайтесь напрямую, а мы умываем руки. Конечно, это лукавство. Известно коварство простых вопросов. Односложно объяснить, почему любишь, невозможно. Воспоминания — та пружинка, которая автоматически раскрывает характер, биографию, судьбу, время, а передаче сразу сообщает многослойность.

Так что «Сюжет» если и игрушка, то волшебный фонарь. Авторы только меняют в нем оптику, и тогда меняется главная картинка.

В цикле о «народных» фильмах, в самом удачном его выпуске — о «Бриллиантовой руке», на первый



Александр Плахов, Борис Берман, Ильдар Жандарев

Фото С.Иванова

план вышло время. Ход был взят вполне банальный. О фильме вспоминали его создатели — сценарист, актеры, композитор; вспоминали зрители, теперь именитые, тогда молодые и безвестные. Но все «свидетельства очевидцев» (так в титре) были уравнены: мелкие и существенные, бытовые и политические, забавные и трагические. Потому что так сошлось в жизни. Одна из самых веселых комедий снималась в те дни, когда наши танки вошли в Прагу. «Мы были потрясены, — вспоминал Юрий Никулин, — но мы никогда бы не вышли на Красную площадь с протестом, не так были воспитаны». Они не были борцами, они просто делали смешной фильм, который спустя много лет Михаил Задорнов в «Сюжете» назовет антисоветским. Такими категориями оперировали в горячие перестроечные годы. Сейчас, в 90-е, в этом определении звучит что-то демагогическое. В 60-е такие слова вообще не употребляли — разве что диссиденты. Все было на уровне ощущений. И лучшей находкой в передаче стало как раз то, что она материализовала эти ощущения, зримо представив те ассоциации, которые рождал фильм.

Официальная хроника: Кремль, партсъезд, голосование на выборах в сопровождении знаменитой песенки «А нам все равно». Два поцелуя взасос: Брежнев с товарищем по партии — и Миронов с Папановым из фильма. Таких рифм набралось много, и этот ехидный авторский комментарий был куда точнее, чем любые глубокомысленные рассуждения о причинах популярности фильма.

Другой поворот темы — магия кино в жизни отдельного человека. Ход опять же простейший: знаменитых людей просят рассказать о любимом фильме. Полагаю, соглашаясь на съемку, они были обмануты элементарностью вопроса. Но оказалось, что ответ требует исповеди. Картинки из прошлого открывались самые неожиданные. Например, некрасивая девочка Ира Хакамада, вдохновлявшаяся примером чуриковской Паши Строгановой: будет и у меня звездный час. Мальчик Коля Петров, по прозвищу «жиртрест», лупивший своих обидчиков по примеру героев «Великолепной семерки». Меньше всего можно было ожидать исповеди от всегда закрытой Екатерины Максимовой. Но и она в конце своего сдержанного рассказа о «Ночах Кабирии» заговорила, как о глубоко личном, об извечном женском свойстве всегда обманываться в любви и вновь ею обольщаться. И это звучало как признание.

Другой вариант: кино как спасение от тусклой обыденности, как обещание иного, «невозможного, потрясающего мира», когда-то открывшегося в «Искателях приключений» скромному чертежнику Валере Леонтьеву из Воркуты. Наконец, кино как компенсация за «дикую социальную ущемленность» — в истории Эдички Лимонова, амбициозного жильца заплеванной нью-йоркской гостиницы, вдруг вообразившего себя, в своем черном кожаном пальто, фашистом из «Ночного портье» — воплощением силы и власти.

И почти за каждой личной историей — исторический контекст: закрытое общество, идеологический пресс, «страшная черно-белая жизнь», по выражению М.Жванецкого. Вне этого не понять страстной привязанности юного Миши Жванецкого к послевоенному хиту «Серенада солнечной долины» — почему «страна сошла с ума, и я сошел с ума вместе с ней». Как не понять и потрясения молодого Романа Виктюка от картины «Смерть в Венеции», увиденной на Московском фестивале в 60-е, когда о потаенном открыто говорил с экрана великий мастер.

Конечно, тут нет откровений относительно природы кино. Эту типологию зрительского восприятия легко можно было составить априорно. Ценно другое, что авторы обозначили в главном титре: «Не только мы смотрим фильмы, но и фильмы смотрят нас». Вся прелесть этих монологов — в подлинности конкретного опыта, в реальности переживаний, которые одни лишь всякий раз новы. Попытка обобщить их, вербально определить общий знаменатель непременно свелась бы к плоским штампам. И Берман с Жандаревым благоразумно молчат, заявляя о себе лишь в лаконичных титрах и в коротких монтажных «подверстках», иллюстрирующих рассказ героя кадрами хроники или упоминаемых лент.

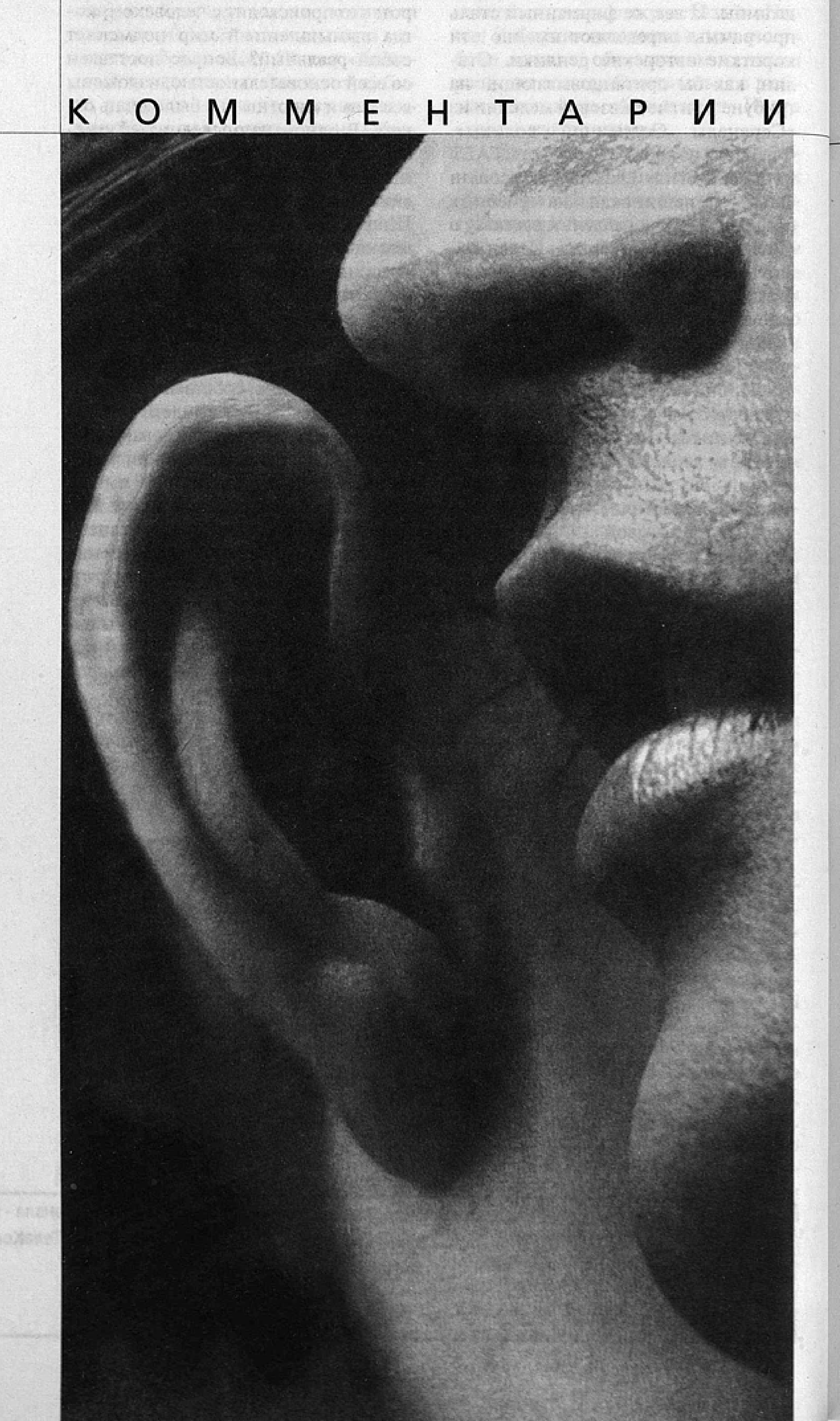
Встречаются, правда, иллюстрации чересчур лобовые, прямолинейные, накопились и собственные штампы. И все же фирменный стиль программы определяют именно эти короткие авторские реплики. Сталин, как бы пританцовывающий на трибуне в ритме джазовой мелодии из «Серенады Солнечной долины». Фрагмент из хроники «Артисты ГАБТ на линии огня» (Валерия Барсова и Ольга Лепешинская на учебных стрельбах) — в параллель к рассказу о «Великолепной семерке». Певец советского Севера Кола Бельды — встык с кадрами из «Искателей приключений». Моментальные образы, мгновенно переключающие повествование с крупного плана на общий.

Ироничность, легкость, изящная игра образами вообще признак стиля нового поколения на телевидении. И «Сюжет» вроде бы в русле этих тенденций. Но если учесть, что современный телестиль, чаще всего — ирония, за которой цинизм, легковесность, верхоглядство, то обаяние «Сюжета», конечно же, прежде всего в том, что он в лучшем смысле старомоден.

Куда плыть дальше? Потенциал «Сюжета» вроде бы не так велик — если не исчерпан. Впрочем, открывается возможность сюжетов побочных. В передаче о фанатиках Толкиена тема обнаруживает новый поворот: что происходит с человеком, когда вымышленный мир подменяет собой реальный? Вопрос поставлен со всей основательностью, изложены все «за» и «против», не было лишь ответа. В одном из последних «Сюжетов» ход был совсем провокационный: представить зрителю две женские судьбы — топ-звезды Клаудии Шиффер и ничем не примечательной московской косметички Клавы. Две истории шли параллельно, без всяких как будто претензий на сравнение — оно было бы вопиюще некорректно по отношению ко второй, «простой» героине. Но зрителю-то от него не уйти. Что, собственно, хотели сказать авторы? В чем дилемма? «Два мира — два Шапиро», как говаривали журналисты? Вечный праздник и вечные будни? Искусственный имидж и неподдельная искренность? Несправедливость судьбы или бесценность всякой жизни? Авторы иронически улыбаются и делают нам ручкой. Кажется, они решили, что теперь на простые вопросы должны отвечать сами зрители.

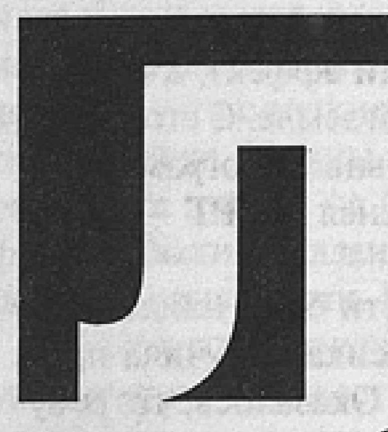
В конце концов почему бы программе не смотреть нас?

К О М М Е Н Т А Р И И



КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Кино — «не культура»



Лет пятнадцать назад судьба забросила меня на семинар по вопросам кинопроката в Манилу на Филиппины. Я должен был рассказывать о «социалистическом» опыте, а главным из приглашенных там был американец Майрон Карлин, тогда президент «Уорнер Интернешнл», затем Американской ассоциации киноэкспортеров, ныне почетный консультант всех и вся. В его обширном докладе говорилось о многом: и о практике продвижения фильмов на мировой рынок, и о подборе кадров, и о финансировании кинопроизводства. Особое оживление в зале вызвал новый термин «кроссколлаРизация», обозначающий совокупный учет доходов не по одному фильму, а по «пакету» в целом.

Было, однако, два слова, которые за два часа доклада не звучали ни разу, — «искусство» и «культура». Я, естественно, за это уцепился, подобно нынешним европейцам, стал отстаивать культурные приоритеты и, помнится, вызвал гром аплодисментов простым упоминанием о том, что кинопрокатчики в СССР ничего не платят за рекламу ни в газетах, ни по телевидению.

Вспомнил я о той давней дискуссии, которая стала началом нашей многолетней дружбы с Майроном Карлином, не только чтобы продемонстрировать, насколько времена изменились. О программном выведении кино за рамки культуры мне напомнило отечественное телевидение.

В сетке вещания ТВ обычно выделяется узкая щель для «культурно-просветительских» программ. По сложившейся в мире практике они удерживаются при условии достижения 50 процентов от среднего рейтинга канала в соответствующее время. Правило это неписаное, но оно составляет часть культурной политики — классическое искусство получает своеобразную «фору», способствующую если не воспитанию, то хотя бы просвещению публики. Фора эта весьма относительна, поскольку, согласно социологическим исследованиям, реальная аудитория произведений подобного рода составляет всего 3 — 7 процентов населения.

Каким предстает в этом контексте историческая эволюция кинопоказа на отечественных телевизионных экранах? Кинофильмы с первых лет распространения ТВ составляли и творчески, и коммерчески значительную, ведущую часть телевизионных программ. В «доброе старое время» собственно кино на телевидении дозировалось столь же (если не более) строго, как и в кинотеатрах, и все же было своеобразным эпицентром зрительского внимания. Оно на первый взгляд не нуждалось в «культурной» протекции, тем более что последняя была исключительно идеологической. С ослаблением цензурных запретов прорыв барахла на малых экранах был менее впечатляющим, чем на больших, где секс и насилие (в самых дешевых и примитивных вариантах) стали безраздельно господствовать.

Когда бойкот нашего рынка со стороны крупных американских компаний прекратился, стало очевидным, что драма кинопосещаемости состояла не столько в низкопробности репертуара, сколько в недифференцированности предложения и вкусов потенциальных зрителей. Когда крупные произведения современного

зрелищного массового кино, чемпионы мирового проката попали на наши экраны, они не только не вернули зрителей в кинотеатры, но и проиграли в конкуренции с барахлом. Печальные результаты этого процесса общеизвестны.

Проникновение зарубежного кино на наши телеэкраны было постепенным и поэтому менее болезненным. Даже барахло здесь было (и остается) качеством повыше, поскольку самые низкопробные варианты все-таки нецензурны. Качественная же продукция первоначально отпускалась нам по хронологии, поскольку американцы наивно полагали, что на шестой (ныне седьмой) части мира будут работать те же закономерности, что и в других местах.

Первой ласточкой стала голливудская киноклассика на ТВ-6, тогда еще локальном и мало кому доступном канале, совместном детище Сагалаева и Тёрнера. Было до слез обидно, когда среди серийной продукции появлялись действительно выдающиеся произведения киноискусства 30 — 50-х годов, никому здесь не известные и никем не замечаемые. Канал никак не помогал абсолютно неграмотному в этом плане зрителю. Откуда последнему было знать, что ему показываются шедевры, по своему культурному значению сопоставимые с «Сикстинской мадонной», «Войной и миром» или музыкой Шостаковича? Одно чудо «опознания» шедевра минувших лет все же произошло, но не на малом экране, а в кинотеатрах — в то время, когда туда еще ходили зрители. Официальная премьера «Унесенных ветром» стала фактом культурной жизни страны, но полученный эффект, к сожалению, не удержал знаменитого плейбоя Теда Тёрнера на нашей земле. С его уходом с отечественной сцены ТВ-6 нашел свою нишу в развлекательных программах.

Аналогично развивались отношения РТР с фирмой Диснея и ОРТ — с «Коламбией» (обсуждение деталей требует отдельной статьи).

Формула сочетания просветительства и развлекательности была найдена накануне столетия кино, когда на короткий период киноклассика получила права гражданства сначала на Втором, а потом и на Первом канале. Оказалось, что ее аудитория у нас значительно больше, чем в западных странах, где это уже отработанный материал.

Пришествие НТВ с его откровенной ориентацией на политические новости и качественное кино явилось первым шагом к превращению вещания (по чисто экономическим причинам) в своеобразный кинотеатр повторного фильма, с той лишь разницей, что для нашей аудитории зарубежная классика, в отличие от отечественной, была вовсе не «повторной». Уж тогда наблюдатели почувствовали первые признаки своеобразной инфляции: обилие высококачественных фильмов (до десяти в неделю) утомляло зрителей так же, как поток макулатуры.

В нарастающей конкуренции, особенно с приходом новой «команды» на ОРТ, обнаружились и парадоксы. При отсутствии систематической работы со зрителем выяснилось, однако, что наибольшей популярностью пользуются уже известные произведения минувших десятилетий, в первую очередь, конечно, отечественные (Гайдай здесь был и остается абсолютным чемпионом), а из зарубежных — былые чемпионы нашего проката (Фантомасы и Анжелики).

В результате разрушались многие стереотипы: «старое» и черно-белое кино оказалось вполне конкурентоспособным, а вот среди недавней продукции, за исключением нескольких качественных «боевиков», дешевый ширпотреб неизменно выигрывал у достойных произведений даже популярных жанров. Что уж там говорить о произведениях более сложных, поисковых. Они неумолимо вытеснялись за полночь в «кино не для всех» (где тоже, впрочем, ерунды хватает).

Как и следовало ожидать, изобилие выдающихся западных лент вскоре прекратилось. Фильмы закупались «пакетами», где на два-три шедевра приходились тонны макулатуры, которую тоже надо показывать: ведь не зря деньги плачены.

Вот тут-то и сказались издержки внекультурности кино: малограмотный вещатель, ориентируясь на предпочтения неграмотного зрителя и узкопонятую экономическую целесообразность, стал повторять ошибки кинопрокатчиков, и отдельные шедевры, вынесенные на первый план в год столетия кино, вновь стали тонуть в потоке посредственности и вовсе барахла.

Сила кино обернулась его слабостью. «Седьмое искусство» оказалось на стыке «массовой» и «немассовой» культуры. Отсюда и особые возможности, которые открывало его профессиональное использование в формировании телеаудитории. Казалось бы, именно здесь легче всего показать относительность членения культуры «по вертикали» и дать «зеленую улицу» произведениям высокого художествен-

ного уровня. Ведь многие из них потенциально способны собрать у телеэкранов массовую аудиторию. Для этого всего лишь надо каким-то образом «выделить» выдающиеся произведения из общего потока вещания и подтвердить их высокий культурный статус.

Кино как явление культуры имеет свои институты, традиции, реликвии — от Китайского театра в Лос-Анджелесе до Каннского фестиваля. Многое идет на откуп шоу-бизнесу (личная жизнь звезд, фестивальные скандалы, трагические происшествия на съемках), но кое-что становится достоянием культуры, частью духовного наследия нашего века.

Все зависит от подачи материала. Скажем, «отчеты» о фестивалях — чуть ли не единственная форма знакомства с произведениями, получившими высокую оценку. Единственная, потому что бóльшая их часть ни в прокате, ни на телевидении показана никогда не будет. Выигрышные фрагменты, беглый комментарий, эффектные фразы и не всегда грамотные обобщения запутывают зрителя, и в памяти остается мельтешение очередной тусовки.

Как-то я предложил одному из ведущих каналов цикл передач по истории Каннского кинофестиваля, но не самих по себе, а с показом фильмов-лауреатов. Цикл был задуман как своеобразный синтез исторического, культурологического и зрелищного подходов, раскрывающий через фестиваль особенности общественного резонанса выдающихся произведений киноискусства. В ходе обсуждения выяснилось, что с точки зрения вещателя интерес представляет исключительно светская хроника. Нужны звезды и более никто («Кого все остальное интересует?»). В результате проект не был осуществлен (да в таком варианте он и неинтересен), фильмы были показаны в различных традиционных рубриках и, разумеется, прошли незамеченными. Их культурный потенциал остался нереализованным.

Я с трудом представляю себе аналогичные аргументы в приложении к «более уважаемому» художественному материалу. К примеру: «Зачем нам разговоры о музыке? Зрителю интересны исключительно особенности интимной жизни Ростроповича с Вишневской». Действительно интересны и, вероятно, больше, чем игра на виолончели или арии из опер. Но ведь язык не повернется сказать эту «правду».

Заметьте: просветительские и «культурные» программы, пусть оттесненные на глубокую периферию рекламной жвачки и прокладок, шоу и игр, включают в себя размышления о культуре и интеллигентности, литературе и изобразительном искусстве, театре и музыке, но только не о кино. «Возвращение Третьяковки» и «Симфонические тайны» (если ограничиться программами ОРТ) не имеют аналогов по отношению к искусству экрана.

О кино на телевидении, конечно же, говорят, но фигурирует оно почти исключительно как элемент рекламы, скандальной хроники или шоу-бизнеса. Оно вписывается во «внекультурный» контекст. Программно «не-культурным» (чтобы не сказать «антикультурным») поэтому оказывается и кинопоказ. Ведь не случайно из сетки вещания были постепенно вытеснены программы, ставившие перед собой задачу «окультуривания» демонстрации фильмов: «Музей кино», «Век кино», «Киномарафон». Они «мешали» вовсе не низкими рейтингами. Даже «Музей кино», пока его не убрали за полночь, смотрели больше, чем обзоры музейных коллекций или симфонические концерты. Но последним — уважение и еженедельная периодичность, а «Музею кино» — неоднократные переименования (то «Шедевры...», то «Сокровища старого кино») и ежемесячная периодичность, ликвидирующая программу в сознании аудитории.

То есть в рамках «культурного вещания» Наум Клейман был бы вполне конкурентоспособен. Но в том-то и дело, что, по мнению составителей программ, кино (в отличие от «серьезной» музыки, литературы или живописи) в культуре не место. Клейман должен конкурировать не с Юрием Лотманом и Виталием Вульфом, а с «Тихим домом» Сергея Шолохова или легендарным «Музобозом». А на территории шоу-бизнеса его поражение неизбежно.

Так вид искусства, произведения которого поддаются телевизионной ретрансляции полностью и с минимальными искажениями, более того, составляют значительную часть репертуара, целенаправленно лишается статуса художественной ценности. Не случайно размножение программ о кино на всех каналах шло параллельно исчезновению последнего в классическом кинотеатральном варианте из культурной практики основной массы населения. Нынешний кризис кинопоказа на телевидении — также своеобразная расплата за вывод кино за рамки культуры.

ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

Искусство быть несчастливым

Весной 1850 года князь и княгиня Вяземские, Петр Андреевич и Вера Федоровна, жившие в ту пору в Константинополе, вдруг отбыли в святые места, в Иерусалим..12 мая на горе Голгофа они заказали заупокойную обедню. В длинном поминальном списке было четверо сыновей, три дочери и друзья; среди них: Карамзин, Дмитриев, Пушкины — Василий Львович и Александр Сергеевич, Баратынский, Денис Давыдов, Дмитрий Дашков, Александр Тургенев, Михаил Орлов...

Хоронить друзей и вместе с ними свое прошлое тяжело всегда. Но — таких друзей... Такое прошлое... Кажется, этого одного достаточно, чтобы перестать жить настоящим и в настоящем: «Мне все одно: обратным оком в себя я тайно погружен, и в этом мире одиноком я заперся со всех сторон. Мне любо (!) это заточенье...» Или: «Я пережил и многое, и многих, и многому изведал цену я; теперь влачусь в одних пределах строгих известного размера бытия»...

Перепечатывать эти строки мешает явственно слышимый голос Гафта — это он, вернее, его полковник из горинско-рязановского «Бедного гусара» (наделенный зачем-то священнической фамилией Покровский), поет на музыку Андрея Петрова. И романс, сколь он ни прелестен, словно бы обобществляет — как все стихи, «озвученные» мелодией, — сугубо личную драму того, кто их написал. А она была уникальна — до такой безжалостности к себе, до такого самоуничтожения, что оказалось возможным сравнить себя, пережившего свою эпоху, подвергаемого лютым насмешкам «новых людей», с... представьте себе, с бездушным моллюском, с бездумной улиткой. Брр! «К лагунам, как frutti di mare, я крепко и сонно прирос. Что было — с днем каждым все старей, что будет? мне чужд сей вопрос... Спросите улитку: чего бы она пожелала себе?..» И т.п.

Самоуничижение, сказал я? Как посмотреть.
Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать удел — завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

Нет, как известно, это не Вяземский (хотя у него есть нечто неотразимо похожее: «Я жить устал — я прозябать хочу»). Это тютчевский перевод из Микеланджело, и уж здесь-то никак не боязливый отказ от удела «мыслить и страдать», который до смертного часа выбирал гениальный друг Вяземского, но, напротив, утверждение его высочайшей ценности — слишком высокой для «преступного и постыдного» века. Отказ дышать его подпорченным воздухом, то есть отстаивание собственного устройства трахеи, собственного права быть только собою. Вопреки, быть может, даже назло.

Вяземский знать не хотел, что уникальность его драмы перестанет быть таковой; сама драма культурного одиночества будет *нашей*...

Сознаю, сколь рискован, даже, пожалуй, смешон своей неминуемой пафосностью переход — скачок! — от прошлого, чья удаленность сама по себе придает ему величавость, к «постыдности» нынешнего калибра. И, сознавая, нарочно свожу тогдашнюю безусловную драму с сегодняшним... Да попросту — с пустяком, к тому же почти невинным; возможно, и без «почти». Словом, сочиняю эти заметки, едва отсмотрев по ТВ празднование сорокавосьмилетия Пугачевой, и не рискую заставить читателя забывчиво морщить лоб: это действительно русский народ позабудет нескоро. Зритель злорадный запомнит Леонтьева, растерявшегося перед отказавшей «фанерой», политизированный — Жириновского, его слезную жалобу, что вот, дескать, был, поздравлял, пел вместе с Аллой Борисовной, а злокозненное ТВ его вырезало, не то что Немцова, сказавшего — что, к сожалению, чистая правда — глупость. Я не забуду — Жванецкого, полустыдливо топчущегося на сцене где-то между «На-на» и «Дюной».

Придираюсь? А как же! Но точит, точит мой бедный мозг такая аллюзия: вообразим ли двойного тезку Жванецкого, с которым его постоянно сравнивают, приплясывающим на бенефисе Утесова или Изабеллы Юрьевой?

Разумеется, знаю, чем укротить придирчивость: другое время, другие приоритеты... Вот! Другие, пониженные, уцененные, закономерность чего как-то разъяснил с телеэкрана неглупый, хорошо формулирующий журналист Додолев: отныне и навсегда «культура интеллигенции», прежде считавшаяся наивысшей, становится субкультурой, одной из множества равноправных, — наподобие, скажем, субкультуры народов Севера.

Похоже, Додолев прав — по крайней мере, на его стороне время, радостно тиражирующее подобные утверждения. Например: «...Культура выговорила весь старый язык... Мы в предвкушении авангардного движения», отчего само по себе постоянство (вы б еще вякнули: традиционность) — нонсенс: «Я не знаю, чего мне захочется через три месяца... Так я устроен — мне скучно клонировать одно и то же. Мне интересно исследование собственных внутренних границ...»

Тут любопытней всего не сам нарциссизм, а персона Нарцисса. Кто обнажает свое устройство? Самодостаточный герметист-стихотворец? Сноб-эссеист, имеющий свое жалкое, однако ж законное право презирать тех, кто вне стен облюбованного им салона? Да нет. Это *генеральный продюсер* ОРТ Константин Эрнст отмахивается (в «Общей газете») от упреков в «культуркиллерстве», брошенных ему — там же — Николаем Петровым и Святославом Бэлзой, то есть в том, что выживает с подвластной ему территории все, похожее на культуру. Зато, говорит он с подобием гордости, вскоре представит «музыкальный проект для подростков, вести который будет Дима Маликов — человек с консерваторским образованием». Неодолимое — неодолимо: полагаю, когда вы держите в руках этот номер «Искусства кино», — уже ведет.

Опять же — что возразить? Что человек, рекламирующий на ТВ средство от перхоти и по нескольку раз в день повторяющий фразу: «Я горжусь своими волосами», не может рекламировать Моцарта? Что дик сам критерий рейтинга хит-парадов, по которому именно Дима предпочтен всем прочим консерваторцам? (Так что, откажись он от роли Петрония для подростков, логичнее пригласить на нее не кого-то из музыковедов, а Лику Стар или Ладу Дэнс.) Бессмысленно возражать. Снова скажут: время не то, не ваше, ау, и если тут можно с чем-то не согласиться, то разве лишь с тем, что нашим оно не было никогда. «Культура интеллигенции» не главенствовала ни в один из советских годов, критерии вечно были насильственно снижены, *второсортны*, дурной вкус лжекультуры, как дурной запах, шел из самой сердцевины империи, и дело было не в том, что законодателем вкуса слишком долго был провинциал, семинарист-недоучка, предпочитавший «Фаусту» «Девушку и смерть», а художникам всего мира — цветные фото из «Огонька». Это сама империя должна была выбрать своим императором духовного провинциала. Сперва — в жилеточно-интеллигентском обличье Ленина, утилитариста в области нравственности и искусства, вплоть до восхитительного признания, сделанного им Юрию

Анненкову: как только искусство отыграет свою пропагандную роль, мы его — дзык-дзык! — и вырежем. Как аппендикс. (Безбожно льщу Константину Эрнсту, по аналогии вспомнив его «культура выговорила...».) Потом — в облике Сталина, кто был по виду — точь-в-точь актер театра, естественно, захолустного, играющий полководцев, но по бедности реквизита обходящийся лишь отдельными атрибутами военной формы (а мундир генералиссимуса — жадный реванш выскочки).

Если угодно, переход от ленинского костюма, общего для приват-доцентов и земских врачей, к обдуманной эклектике сталинской формы, преобразившейся в униформу для вождей меньшего ранга (а дальше — «национальная по форме, социалистическая по содержанию» расшитая сорочка Хрущева под городским пиджаком, костюм не народный, а маскарадный), — это и есть эволюция имперского, то есть театрального, маскарадного стиля. Вечный второй сорт — при отсутствии первого. В политике — психология временщиков, в искусстве — поспешная жадность лимитчиков, и надо быть очень наивным, чтобы принять нынешний смокинговый стиль тинэйджеров, скакнувших в плейбои, в снобы, в эстеты за наконец обретенную первосортность.

Напротив, увы; пересортица двинулась дальше и ниже, и, взяв то же ТВ, видим неуклонность движения. Идет размен, измельчание, пародирование. Вкрадчивый Дмитрий Крылов, халявно скитающийся по мировым курортам (с кинувшимися ему вслед Макаревичем и Леонидовым) — Сенкевич для «новых русских». Иван Демидов — Бэлза для пэтэушников, предпочитающих называться тинэйджерами. Николай Фоменко — Якубович (да и тот уже скоро станет слишком интеллигентен) для полных дебилов... Причина? Все та же: подмена приоритетов, тех, что, отнюдь не главенствуя, все же подразумевались — как, между прочим, в тех же Штатах, трепетном нашем ориентире.

Глупо думать, что все *это* можно остановить, тем более словом увещевания. А коли так, что предлагаю себе и себе подобным, начавши заметки Вяземским и его «угрюмством»? Кинуться в беспросветнейший пессимизм, в мизантропию? Да как раз Вяземский и не позволит — он и пессимист, и мизантроп. Его опыт разрыва с «духом времени» ценен, а вернее, бесценен для многих, идущих следом. Говоря блоковскими словами, Вяземский, «уходя в ночную тьму» (покуда — личную, частную, объявшую не весь мир культуры), дал мрачный урок достоинства, остался собой, не заискивая перед теми, кто если не пировал, то бил посуду на пиру жизни. На *«презентации»* означенного «духа».

Свобода художника, будучи величиной постоянной, все же весьма разнится в обстоятельствах гармонии и дисгармонии. «Ты царь: живи один» и, допустим, «мне любо это заточенье» — далеко не одно и то же, как не одно и то же судьба царя, гордо лелеющего свое одиночество, и судьба арестанта. Или, учитывая, с какой стороны торчит ключ, — отшельника. Тем не менее...

Знаменитая фраза Мандельштама, сказавшего жене: «Почему ты думаешь, что должна быть счастливой?» — не только отражение бедственности их неповторимой судьбы. Такая фраза вообще могла быть сказана лишь в эпоху наглядной и наглой победы дисгармонии, дошедшей до абсурда и абсолюта; победы не первой и не последней, которую раньше многих учуял Вяземский.

В «Моей исповеди», написанной им в 1829 году, после того как он побывал в перестроечной команде Александра II, а затем и в опале (ибо слишком всерьез поверил в намерения царя-перестройщика), Вяземский так говорил о покойном императоре: «Он отрекся от прежних своих мыслей; разумеется, пример его обратил многих. Я... остался таким образом приверженцем мнения уже не торжествующего, а опального... Из рядов правительства очутился я, и не тронувшись с места, в ряду противников его: дело в том, что правительство перешло на другую сторону».

Потом на другую сторону перейдет уже не правительство, а сама жизнь, само время, сменившее «дух». Знакомо?

Да, вышло так, что князь Петр Андреевич примерил нашу судьбу. Его личный, в ту пору еще невоспроизводимый опыт — дышать и там, где не дышится, — стоило бы востребовать всей нашей задыхающейся культуре... Виноват, только «культуре интеллигенции». Востребует ли? Если да, то, мучаясь, уродуясь и теряя — все, кроме достоинства, — выживет. Как Вяземский.

О т з ы в

ОЛЬГА СЕДАКОВА

Шум и молчание 60-х

Книга П.Вайля и А.Гениса — эффективный очерк, как говорят, «журналистское расследование». По законам жанра особой глубокомысленности такой очерк не предполагает; да и трудно представить, какого, собственно, углубления требует предмет книги — *мир* советского человека 60-х годов. Он так нагляден, что с малейшей дистанции кажется удивительным, каким образом участники этих событий могли играть эту игру всерьез: что с ними всеми произошло? Вопреки возражению, которое я предвижу, замечу, что не все эпохи могут показаться такими шальными по размышлении зрелом, и даже не все пассионарные эпохи. Если всякая пассионарность и кажется усталому сознанию болезнью, оно не откажет иной из этих болезней в характеристике «высокая». Но ослепление 60-х вряд ли кто назовет высоким. Поэзия, как мы знаем из Пушкина, глуповата, но из этого не следует, что глуповатость непременно поэтична. Я имею в виду не возвышенный лиризм, а то, что более существенно для поэзии — интенсивность формы. 60-е — при всех известных стадионах поэзии — очень не поэтичные годы. Издалека — во всех смыслах издалека — одной фразой происшедшее в нашей стране описал в своем дневнике П.Клодель 1 марта 1954 года: «Хохот мольерьвской служанки растопил всю эту Россию, закованную в лед рабства». Клодель не занимался советологией; видимо, для такого обобщения, которое распространяется еще на пятнадцать лет вперед (как они описаны в книге Вайля и Гениса), ему было достаточно характерного облика нового кремлевского хозяина. Да и у Вайля и Гениса, в сущности, «главным поэтом», определившим эпоху, оказывается Н.С.Хрущев. И в этом случае непонятно, почему они не начинают свою эпоху с середины 50-х.

Может быть, это внесло бы лишнюю сложность в плоскую, как плакатная графика, картину 60-х? Возвращение из лагерей, прошедшая без выяснения отношений встреча двух Россий: той, которая сажала, и той, которая сидела, по слову Ахматовой; «Доктор Живаго», поднятая им волна послевоенного христианского возрождения, о которой за более шумными и массовыми обращениями 70 — 80-х забыли, — вещи, в которых не было ничего от комсомольского водевиля. На фоне которых кукурузная и космическая кампании да и культ Папы Хэма выглядят странным бездумием не только из их будущего, но и из их ближайшего прошлого. Или 60-е не знали и не помнили 50-х — так же, как перестроечные годы не знали всего труда неофициальной культуры 70 — 80-х? Но хотя бы самый факт этого беспамятства стоило тогда отметить.

Материал Вайля и Гениса — в основном, официальные источники. Вероятно, статистически советское общество было более единым, чем в следую-

П.ВАЙЛЬ, А.ГЕНИС. ШЕСТИДЕСЯТЫЕ. М., 1996.

щие десятилетия, когда разграничение двух культур стало фактом (конечно, с промежуточными слоями между «первой» и «второй»). Вероятно... но наверняка ли? Вспомним характерный ответ Пастернака Казакевичу.

Я не историк, и мои впечатления о 60-х годах составлены лишь по непосредственному опыту. И этот опыт говорит мне, что внесоветского в 60-е годы было больше, чем позже. Что территория «выжженной земли» (а это, мне кажется, и есть главная характеристика советского человека: он рождается *до* всего, до Адама, он tabula rasa, по которой пишет любые строки пропаганда, не встречая никакого сопротивления: «А мы не знали!», «А нам так говорили»; он, как говорил Веничка Ерофеев, царь Эдип наоборот и не знает не только, что хорошо и что плохо, но и что возможно, а что нет: скажем, растет ли кукуруза за полярным кругом и можно ли увидеть Господа Саваофа из ракеты), что эта территория неуклонно расширялась с каждым десятилетием режима. До Адама — если такое возможно — и не только за спиной, в прошлом, но и в себе.

Итак, некоторые зоны внеподсоветского или внеподрежимного, промолчавшего или замолчанного, того, о чем не узнаешь из тогдашней прессы.

Во-первых, были живы люди, успевшие повзрослеть до революции, наши дедушки и бабушки, и мы вживе могли наблюдать другой антропологический тип. Кто хотел, мог убедиться в их разительном отличии от «нас». Отчасти его описал А.Битов в «Пушкинском доме». Среди этих отличий меня больше всего поражало их общение с собой, знание себя. В мыслях и поступках они обращались к чему-то внутри, чего советски воспитанные люди не делали. Среди этих бывших были люди разных сословий. В том числе и неперевоспитанные писатели, ученые, духовные лица. Как они относились ко всем лозунгам и умственной продукции 60-х, понятно.

Но обширнее всего внесоветский человек сохранялся в крестьянстве — из-за крепостной привязанности к месту и неразвитости масс-медиа. Между прочим, первые вещи деревенщиков интереснее всего были тем, что показывали других людей, скандально неперевоспитанных (Иван Африканыч), больше, вероятно, чем национальным колоритом. Этот запасник неинтегрированных в советскую пайдею людей иссяк именно благодаря хрущевской отмене паспортного режима, и не вдруг.

Далее. В 60-е годы можно было еще слышать русский язык, а не новоречь любого типа: казенного, интеллигентского и др. (Кстати, язык книги — такого рода: о Бродском — «утрамбовывал опыт поколения в адекватные ему стихи».) Не только просторечие, городское и сельское, и диалекты. Язык просвещенных сословий (старые университетские преподаватели, переводчики).

Вещи. Бродский замечательно вспомнил трофейные вещи своего детства и то сообщение об ином мире, которое они несли. Были и другие, местные вещи, как ни странно, семейные вещи, пережившие войны, эвакуации, Торгсины. Были старые книги с другой орфографией, были украшения, ложки, сундуки, коробочки... какие они были! На мой вкус, интереснее трофейных. И как они говорили об ином мире... Многое из этих вещей исчезло на помойках после «битвы с мещанством» 60-х годов.

Далее. Чтобы не создалось впечатления, что я веду речь только о сохранении «почвенных» традиций. Оставалась и прочная европейская образованность, которая в дальнейшем уже не воспроизводилась: ее носители не нуждались в таком гиде по Европе, как Эренбург (и можно вообразить, как выглядели просветительские акции последнего в глазах, скажем, профессора Лосева). В таком кругу — и семейном и дружеском — вырос С.С.Аверинцев, начавший в 60-е и во многом определивший интеллектуальный авангард 70-х. Американское западничество шестидесятников должно было представляться традиционной интеллигенции чем-то вроде того, как нам теперь видится западный бум «новых русских».

Никогда не прерывалась (странно напоминать) и церковная традиция (да и другие религиозные движения, баптисты и пр., но о них я мало знаю). Среди тех, кто не уходил из Церкви, можно было встретить совсем другой, чем общерекомендуемый теперь, склад: условно говоря, либерального или гуманистического православия, продолжающего традиции начала века и Собора 1917

года. Такого душевного строя люди были не только в Париже и Лондоне, но и в СССР.

У всех этих — и других, не названных мной, — проявлений неистребленной традиции не было официального голоса в 60-е. Редкие и фрагментарные публикации Ахматовой... Позже извлеченный из забвения Бахтин... Мастерские Фалька и Фаворского... Уроки Г.Нейгауза... Арс.Тарковский, М.Петровых... Но их-то и любили, к ним-то и тяготели молодые люди, у них хотели учиться те, кто составил андерграунд следующего десятилетия.

Наконец, не в одной традиции дело. Слиться с настроением шестидесятничества мог помешать и индивидуальный характер: не все же рождаются сангвиниками, а это была сцена для сангвиников. Любители уединения могли и без учителей открыть для себя хотя бы то, что всегда было доступно: Жуковского или Шекспира. А одна книга, внимательно прочитанная, одна соната, внимательно прослушанная, — достаточный камертон для оценки остального. И не Хемингуэй помогал нам понять Чехова, а наоборот: Чехов показывал меру Хемингуэя. Как можно было не догадаться о том, что темы Толстого и Достоевского связаны с «вечными вопросами», я просто не могу понять — в той же мере, что гимнов кукурузе на Севере.

Мы знаем, какая шла брань между сталинистами и ленинистами, — но в каком отношении передовые шестидесятники были с этими совсем не ничтожными числом внережимными и молчащими людьми? Скорее всего, ни в каком. И остались ни в каком, судя по книге Вайля и Гениса.

Общая моя мысль состоит в том, что книга «Шестидесятые» продолжает линию описания подсоветской жизни, которую можно назвать тоталитаризацией тоталитаризма. Моя память говорит мне о том, что вплоть до последних лет развитого социализма, когда в самом деле лозунг «Народ и партия едины» стал почти целиком правдивым и новая общность советских людей сформировалась, оставив за бортом окончательных отщепенцев, — вплоть до этих лет тотальность тоталитаризма преувеличивается. Кроме советских и антисоветских граждан в нашей стране жили внережимные люди, чьих слов, чьей жизни не замечали. И если на что надеяться, по-моему, то все же на эту, сужавшуюся с каждым поколением полосу нормальности.

И М Е Н А

Мы поздравляем Федора Савельевича Хитрука с юбилеем и публикуем в этом номере интервью его коллег и несколько фрагментов из его книги воспоминаний, подготовленной к печати Андреем Хржановским и Сергеем Сергеиным.

«ИК»

Миша и Федя Хитруки.
Бежецк, 1920

ФЕДОРУ ХИТРУКУ — 80!

ФЕДОР ХИТРУК

Профессия — аниматор

Детство

Я родился 1 мая 1917 года в Твери. Мама рассказывала, что я был тихим и ленивым ребенком. От груди меня оторвали очень поздно. Моим «воспитанием» занимался брат Миша (он был на два года старше меня) — качал меня и катал в коляске. С самого раннего детства я уже начал болеть и переболел, кажется, всеми болезнями, которыми ребенку вообще положено (и даже не положено) болеть. Меня можно было оставить одного на несколько часов, если дать в руки газету, которую я усердно рвал на мелкие кусочки в течение всего этого времени.

Из воспоминаний раннего детства осталось очень немногое, но то, что осталось, засело в памяти крепко. Как на фотопленке у неумелого фотографа — все кадры размыты, и только несколько совершенно отчетливых снимков, видимых в мельчайших подробностях.

Очень ясно вижу такую картину. Берег Волги, перевернутые вверх дном лодки, пахнущие смолой. По противоположному берегу, освещенному заходящим солнцем, взбираются гуси. Их взволнованный гогот эхом раскатывается над рекой. Я стою у самой воды и держу в руке приятно гладкий камешек. Бросаю его... И вдруг время останавливается. Многое более значительное забылось, а этот миг, когда камень повис в воздухе и еще не упал, врезался в память вместе с криком гусей и запахом смолы.

Запахи почему-то больше всего запомнились. С ними у меня ассоциируются самые яркие воспоминания. Помню, например, сослуживцев отца, но не их лица, а приятный аромат кожаных тужурок. Запомнился первый увиденный мной автомобиль: он стоял во дворе, тихо и угрожающе подрагивая, и от него исходил горячий запах кожи, масла и керосина. Потом в него сели люди, и экипаж, так похожий на извозчичью пролетку, вдруг поехал без лошади. Я бежал за машиной и с наслаждением вдыхал синеватый дымок.

Мои самые ранние воспоминания относятся к городу Бежецк, куда мы переехали на некоторое время, спасаясь от голода. На небольшой полянке, спускающейся к дороге, стоит двухэтажный деревянный дом, окруженный липами. За домом расположен большой сад (мне, впрочем, тогда все казалось большим). В саду — большой куст смородины, возле куста, раскинув руки, стоит пугало — чтобы отгонять воробьев. Не знаю как воробьи, но я этого пугала страшно боялся и никогда не отваживался подходить к смородине.

Однажды (это было, вероятно, осенью) после большого перерыва затопили печь. Она сильно дымила, и у

В одном из ближайших номеров «Искусства кино» читайте беседу Федора Хитрука и Андрея Хржановского.

меня текли слезы. Няня вдруг вскрикнула и побежала за водой. В открытой топке среди яркого пламени я увидел черную метущуюся кошку. Няня плеснула в печку воды, комната наполнилась дымом, и меня выгнали в сад. Что стало с кошкой, я уже не помню, но вид метущегося среди пламени животного у меня запечатлелся на всю жизнь.

Одно из моих самых ярких воспоминаний — рождение брата Володи. Он родился в апреле 1921 года, когда мне было уже четыре. Я сидел у окна и стучал по подоконнику маленьким молоточком. Мне сказали, что приехала мама, и повели в спальню. Там был полумрак, окна были завешаны простынями, в постели лежала мама, очень бледная и худая, и рядом лежало что-то маленькое и красное и сильно и надрывно кричало. Мне сказали, что это мой брат Володя. Помню, что я в тот же день много раз приходил к маме и переспрашивал, как его зовут.

Я лежу на полке товарного вагона и смотрю в маленькое окошко на проплывающие мимо поля, мокрые от дождя, пробегающие столбы. Затем вечером на вокзале мы сидим на узлах среди сутолоки. Я слышу, как мама громко ругается с кем-то и плачет. Мы вернулись в Тверь.

Помню дядю Смирнова — приятеля моего отца. Он был одет в военную форму. У него было простое, спокойное лицо, волосы были зачесаны назад, как у нас принято называть, «политзачесом». Папа часто ерошил мне волосы на голове и смеялся: «Вот ты как дядя Смирнов стал». Помню тетю Лизу, красивую женщину, мамину подругу. Она часто бывала у нас. Я с интересом наблюдал за тем, как она и еще одна тетя (тоже по моим тогдашним представлениям, очень красивая) перед зеркалом красили себе губы и пудрились.

Я был большой трус. Драться не любил и не умел и держался подальше от уличных ребят. На улице меня сильно обижали, потому что я был рыжий и веснушчатый. Мама очень гордилась цветом моих волос, а мне они приносили в детстве много горя и отчасти послужили причиной моей необщительности и замкнутости. Ни с кем особенно я не дружил. Был Ларька — сосед по двору, намного старше меня. Я инстинктивно лепился к нему, ища защиту.

Отец Лари работал вместе с моим отцом. Однажды у нас во дворе собралась большая толпа народа. Я вышел во двор и увидел, как отец Лари стоял возле ворот и что-то кричал, размахивая револьвером. Затем вышел мой отец в каракулевой шапке и в пальто внакидку и тихо стал говорить. Все успокоились и вскоре разошлись. Я с тех пор стал очень гордиться своим отцом. Он был тогда, кажется, продкомиссаром в Твери. Мама после часто и даже с некоторым возмущением рассказывала, что он не приносил домой даже фунта сахара детям.

Как-то раз мы с Ларькой нашли кошелек с деньгами — то ли пять миллионов, то ли пять миллиардов рублей. Сумма по тем временам небольшая. На эти деньги купили кусок конской колбасы и вместе с другими ребятами съели ее на чердаке. Нас было человек пять, а отравился я один. Невезучий был ребенок. Потом мне еще досталось от отца за сокрытие находки. Но я не забуду чувство тревожной радости, когда на чердаке, пронизанном пыльными лучиками солнечного света, мы тайком ели ту подозрительную колбасу. Именно секретность «пиршества» придавала всему особую привлекательность.

Сестра этого Лари — девочка очень шустрая и разбитная — однажды заколола булавкой юбку и неожиданно быстро и ловко встала на руки, уперев ноги в стену. Помню, что мне очень захотелось, чтобы булавка раскололась и я мог бы посмотреть, что у нее под юбкой. Это, кажется, было первое мое эротическое побуждение.

В 1924 году отца направили учиться в Москву. Вместе с ним поехали и мы — мать, два моих брата и я. Впоследствии оба мои брата пошли по отцовской стезе и стали инженерами. Мама всю жизнь оставалась домашней хозяйкой. В анкете она писала: «Не работаю» (не помню, чтобы она хоть минуту сидела сложа руки).

Опять в памяти застряли лишь отдельные кадры: вокзал на Каланчевской площади, шум и суета. На снегу клочья сена и ярко-желтые пятна конской мочи. Помню, как мы ехали в трамвае и было непривычно шумно и людно.

Наша квартира в доме 1/3 на Ар-

батской площади. Я постепенно и с трудом привыкаю к новому месту. Меня пугает рев спускаемой в уборной воды, и я, дернув фарфоровую ручку, стараюсь как можно скорее выбежать наружу.

Из нашего окна видна Арбатская площадь. В центре ее стоит ажурное чугунное строение. Это конечная станция трамвая «А». Тут трамваи делают круг, каждый раз издавая жалобный стон (наверное, так кричали умирающие динозавры).

Дальше уходит вниз улица Знаменка с парадным зданием Реввоенсовета в начале и с Кремлевской башней в конце (видна только ее макушка). За этой башней для меня кончаются Москва и весь мир. Зато хорошо знаком почти каждый дом на Арбате, витрины его магазинов и, конечно, дорогие моему сердцу арбатские переулки: Филипповский, Афанасьевский, Старо-Конюшенный, Сивцев Вражек. По их тротуарам я ходил в школу, которая, кажется, и по сей день называется Медведьевской.

Из дальних регионов я знал только улицу Варварку с ее пышными солидными зданиями, в одном из которых помещался ВТС — Всесоюзный текстильный синдикат, где в то время работал мой отец. Там, в клубе ВТС, меня принимали в пионеры. Было это в 1925 году. Я помню красный транспарант над сценой с надписью «Год без Ленина по ленинскому пути». Сам момент приема я проспал — старший брат Михаил и наш сосед Толя Кутузов растолкали меня, поздравили: «Ты — пионер!» и повязали мне на шею красный галстук. А потом, по дороге домой, учили меня делать салют каждому встречному пионеру.

Жизнь моя в Москве протекала очень однообразно. Каждую весну отец стриг нас собственноручно наголо, как овец. Было очень больно, и мы дрожали, как овцы. Каждое лето выезжали на дачу. Каждую субботу нас купали. Суббота была самым интересным днем недели. Уже с утра начиналась большая стряпня на кухне, мама и бабушка пекли пироги и булки. Я обязательно обламывал у пирогов и булок запеченные сверху колбаски из теста и неизменно получал за это подзатыльники. Вечером нас вместе с Володей купали. Обязательно я начинал с ним драку, он обязательно начинал дикий рев, и отец обязательно приходил и давал мне затрещины. Затем нас по очереди мыли, причем отец неизменно проезжался пальцем по моему хребту и ворчал на мою худобу. Затем меня заворачивали в простынь и несли в холодную, пахнущую свежевыстиранным бельем постель. Я закрывался с головой одеялом и горько плакал, обиженный на весь мир.



Миша и Федя Хитруки.
Тверь, 1918

Плакал я всегда с большим упоением, старался разжалобить самого себя. Но при людях плакал редко, а все больше в постели или — в случае крайней необходимости — в уборной. По утрам меня будил шум примуса на кухне. Было очень приятно слышать, как шипит примус, как мама гремит посудой.

На нашем этаже жил еще один мальчик, годом старше Миши, — Толя Кутузов. Мы очень дружили с ним. Я любил часами просиживать у Толи в комнате. Толя всегда мастерил что-нибудь, или собирал приемник, или возился с фотопластинками. Было жутко и приятно сидеть во мраке при еле видной красной лампочке и слышать тихий плеск пластин в проявите-

ле. Я просиживал у Толи часами, пока мама не стучала в окно и не звала домой. Часто мы забирались с Толей на кухню и ели какую-то бурду (забыл, как она называлась, — это был мелко крошенный лук с водой, подсолнечным маслом и черным хлебом). Мне это казалось очень вкусным.

Как это часто бывает у детей, я мало обращал внимания на своих родителей и на то, что меня непосредственно окружало, поэтому я очень немного могу вспомнить о своих родителях и о доме вообще.

Со своими братьями я мало дружил, мы — насколько я помню — все время дрались. Характер у меня был скверный, это я заключаю из того, что часто издевался над маленьким братишкой и очень нехорошо хитрил. Помню, например, как нам дали каждому по яблоку. Я подождал, пока братья съели свою долю, а потом вытащил свое яблоко и стал хвастаться: «Ага, вы съели, а у меня еще есть!» Яблоко у меня, конечно, Миша отнял да еще поколотил, но меня это мало исправило.

Миша был очень спокойный и справедливый мальчик, поэтому я не особенно боялся его, хотя он и был гораздо сильнее меня.

Вообще у нас в семье не было того, что принято называть «атмосферой любви». Мать, конечно, очень любила нас (к сожалению, я это понял значительно позднее), но внешне редко проявляла свои чувства. Любил ли нас отец, я и сейчас затрудняюсь сказать. Он играл с нами, таскал всех троих на плечах, ложился и позволял мять из него «тесто», что мы и делали с большим визгом, но чаще всего он ругал нас или вообще не обращал внимания. Порол он нас только один раз. Не помню, за что. Зато очень хорошо помню, как он спустил с меня штаны и, зажав между колен, бил меня по заду. Было не больно, но очень неудобно висеть вниз головой и, главное, очень обидно. Разумеется, я истошно кричал: «Папочка, больше не буду», — сам не зная, что я, собственно, больше не буду. Мы очень боялись отца. Мать нас почти никогда не трогала. Помню только, как один раз она стукнула меня рукой по голове и золотое кольцо очень больно ударило мне в лоб. Впрочем, она тут же и пожалела об этом и стала меня целовать, что не помешало мне разжалобить себя и проплакать полчаса в уборной. Из родственников я помню очень хорошо бабушку (мать отца) и тетю Любу. Бабушка всегда ходила аккуратно одетая, в аккуратно подвязанном головном платке, который она поминутно по-старушечьи поправляла. У нее была толстая книга в черном потертом переплете. Когда она не пекла булок или не вязала носки, то сидела за этой книгой и читала. Это было очень интересно. В одной руке она держала оправу очков — одно стекло было выбито, и она держала другое, близко прижав к глазу. Когда она читала, ее мягкие губы бесшумно шевелились, она вздыхала каждый раз, когда перелистывала страницу. От нее я узнал о прекрасных легендах Ветхого Завета — о Давиде в львиной пещере и еще о каких-то царях, имена которых я давно уже не помню. Мы очень уважали бабушку и говорили с ней на «вы», хотя тайком все-таки общипывали ее священные булки. С тетей Любой (сестрой отца) мы тоже говорили на «вы», но уважали ее гораздо меньше, потому что папа часто кричал на нее и она плакала при этом, и главным образом, потому, что она никогда не кричала на нас, наоборот, защищала перед отцом. Тетя Люба училась на портниху, но так и не стала ею. Вскоре она вышла замуж и уехала в Серпухов.

В театр я впервые попал еще в Твери. Мне было лет пять. Не знаю, какой шел спектакль, вероятнее всего, «Аленький цветочек», судя по единственной запомнившейся сцене.

...Над умирающим Чудищем склонилась девушка. Гладит его безобразную голову и целует. Вдруг свет погас — в зале духота, страх и ожидание. В полной тишине медленно опадают сверкающие звездочки. А потом свет загорается, и вместо Чудища поднимается красивый молодец, протягивает девушке руки, и оба лепечут что-то непонятное. Дальше ничего не помню. Осталась только эта картина — струящиеся звездочки и чудо превращения, свершившееся прямо у меня на глазах.

Настоящее потрясение пришло от первой прочитанной книги (читать я начал довольно рано). Вернее, второй. Первую, «Принцессу на горошине», я совершенно не понял. Кто та-

кая принцесса? Почему она не могла спать на двадцати пуховиках? И почему ее все за это так полюбили? Никакого сочувствия к принцессе я не испытывал и к сказке остался равнодушным.

А вот вторая книга меня захватила. Это была старинная арабская сказка «Лев и Бык». История о том, как дружили между собой два могучих зверя, Лев и Бык, но пришел Шакал и разжег между ними вражду. Сказка кончается тем, что Лев и Бык сходятся в смертельном бою и оба погибают, но перед смертью узнают, что они обмануты. Собрав последние силы, Лев убивает Шакала.

Я много раз перечитывал эту сказку, надеялся, что Лев и Бык не поверят Шакалу. А они верили и погибали, и я ревел от жалости, пока не отобрали у меня эту книгу. Я не видел ее потом более шестидесяти лет, но все это время помнил. А когда она снова попала мне в руки, решил обязательно сделать по ней фильм.

Мы оберегаем детей от трагедий в жизни и в литературе, не хотим травмировать их. И это правильно, душа ребенка легко ранима. Но мы гораздо чаще травмируем их несправедливыми упреками, наказанием или угрозой наказания за провинности, которых они не осознают.

Сила нравственного урока, вся система моральных ценностей основываются на том, что ребенок сам — не только разумом, но и сердцем — определяет критерии добра и зла. И здесь сказка имеет свои преимущества: она не тычет пальцем, не обвиняет, не заставляет оправдываться.

Вот сказка про Льва, Быка и Шакала. Она не про меня, я выступаю только как судья (и не подозреваю, что сужу самого себя), и мне не нужно изворачиваться, защищаться от кого-либо.

Мы идеализируем детство и детей: они честны, чисты и искренны. Это не так — дети лгут и очень часто. Но почему они лгут? Прежде всего потому, что боятся наказания. Страх удерживает ребенка от честного признания. Страх и отвращение к упрекам, назиданиям. А читая или слушая сказку, он невольно проецирует поступки ее героев на себя, сам делает выводы — а это первый активный шаг к справедливости.



Анна Антоновна Хитрук со своими детьми: Мишей, Федей и Володей. Бежецк, 1922

«Лев и Бык» — трагедия, равносильная шекспировскому «Отелло». Здесь страсти обнажены до предела, характеры доведены до символов. Подлость — так самая отвратительная, подозрительность — так самая мучительная, доверчивость — самая наивная. Уберите из сказки эти характеры, замените гибельную развязку счастливым концом, и сказка потеряет силу, она не станет уроком на всю жизнь, как стала для меня, например.

Ту книжку я запомнил еще благодаря прекрасным иллюстрациям Владимира Лебедева. Пожалуй, рисунки подействовали на меня сильнее, чем сама сказка. В какой-то мере впоследствии они подтолкнули меня к выбору профессии художника-иллюстратора...

Еще одна причина, по которой дети лгут, — это склонность к фантазии. Ребенок говорит неправду не обязательно из желания обмануть. Он играет. Игра эта — не забава, в ней ребенок строит модели реальности (насколько он успел ее осознать), различные варианты возможных ситуаций, с которыми ему предстоит столкнуться. Однако при всей раскованности фантазии, которой можно только по-

завидовать, дети очень четко и строго придерживаются правил игры, ибо эти правила как бы сама жизнь. Мы в своих сказках и фильмах сплошь и рядом нарушаем нами же заданные правила.

Был у меня такой случай. Мы с внучкой Дашей играли в морское путешествие. Плыли на стуле по ковру, Даша подавала мне команды, я гудел за пароход. Тут зазвонил телефон. Я, не задумываясь, пошел в другую комнату и вдруг услышал позади страшный визг: «Что ты делаешь, ведь это же море!!!»

Этот урок я запомнил — нельзя нарушать однажды заданные условия игры. Еще Пушкин сказал: «Истинность страстей в предлагаемых обстоятельствах». Дети удивительно умеют соблюдать эту истинность. Взрослые — нет.

Я как будто отошел в сторону от своей биографии, но на самом деле приблизился к теме моей книги, ведь предмет ее — как и из чего складывается профессия мультипликатора.

Как я стал мультипликатором

В Москве неподалеку от Кудринской площади стоит строгое серое здание в стиле конструктивизма. В 1936 году одну его часть занимал кинотеатр, а другая, обращенная в сторону Садовой улицы, была отдана только что организованной студии «Союзмультфильм».

Дом этот стоит там и сейчас. Нет в нем теперь ни кинотеатра, ни киностудии. Но каждый раз, когда я проезжаю мимо и вижу в глубине двора три больших окна нашей 41-й комнаты, меня охватывает чувство, близкое к ностальгии. Словно после долгих лет вернулся в дом, где родился и вырос.

В некотором смысле он и был для меня таким. И не только для меня одного.

Впервые я попал в него шестьдесят лет назад. Попал довольно случайно: к мультипликации особой тяги не испытывал и к профессии этой не готовился. Даже представления о ней не имел. Были в детстве разные увлечения — мечтал быть то актером, то музыкантом, то писателем, то художником, то авиаконструктором. Да мало ли о чем мечтают мальчишки.

Раньше всего появилась склонность к рисованию, она и оказалась устойчивой.

В 20 — 30-е годы у нас была удивительная графика, в том числе детская книжная графика. Выходило много книг и журналов, богато иллюстрированных: «Вокруг света», «Всемирный следопыт», «Мир приключений» — все не пересчитать. Я до сих пор помню имена любимых художников: Кочергин, Фитингов, Староносов. Так что вопрос о профессии был для меня как бы решен.

В 1932 году, когда мы были в Германии (отец получил длительную командировку как представитель «Станкоимпорта»), я поступил в художественно-ремесленную школу города Штутгарта, где и началось мое профессиональное обучение.

Наш класс вели два педагога: г-н Шобингер и г-н Ромбах. Первый — утонченный, артистического вида, сторонник абстракционизма; второй — румяный здоровяк, похожий на мясника, заматерелый натуралист (его идеалом был немецкий живописец-романтик Карл Шпицвег).

Я был раздираем двумя противоположными тенденциями: мне очень нравился Шобингер, но я ни черта не смыслил в этом «ритме пятен и линий», который он проповедовал. И я не любил Ромбаха, хотя сам стихийно тянулся к натуралистам. Мы выезжали за город, и я мог часами вырисовывать какую-нибудь посеревшую от дождя дверь со всеми ее прожилками и сучками. Или днями просиживать в ботаническом саду, «отдраконивая» рисунок с кактусами. А моими кумирами были Дюрер и Матис Грюневальд (Нитхардт) — я и сейчас без ума от его «Распятия».

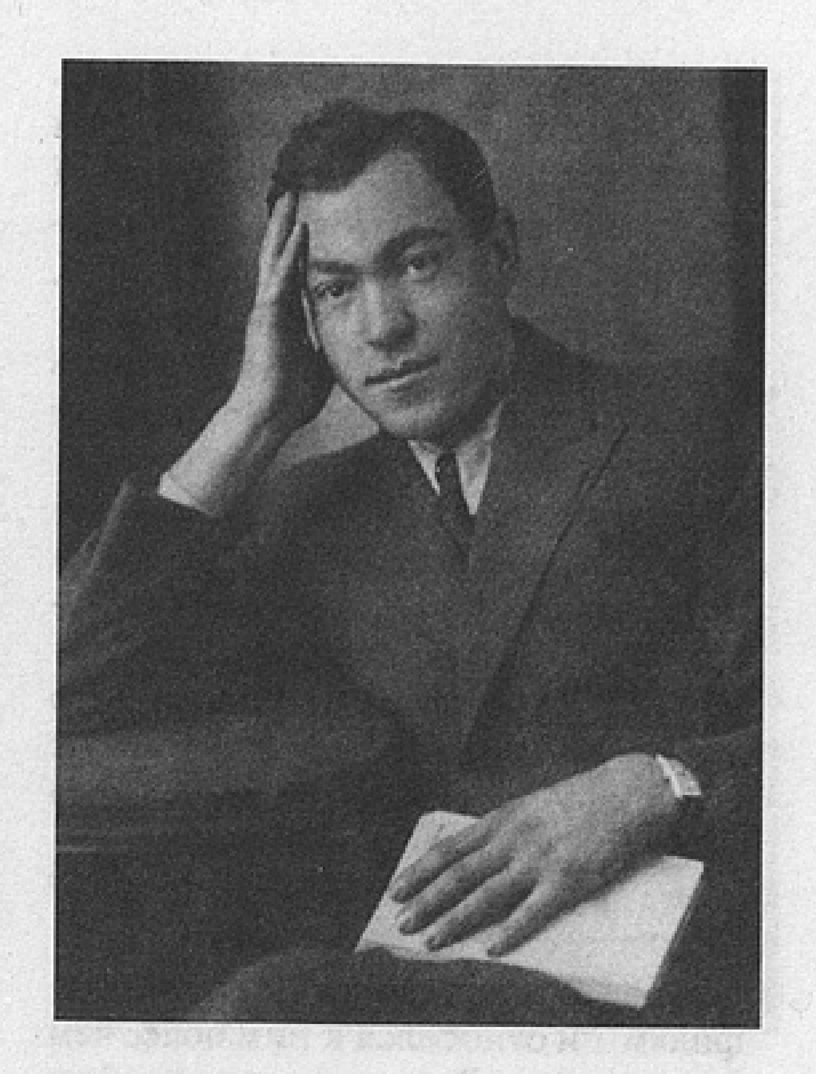
Но больше всего времени я проводил в городском зоопарке, куда ходил почти ежедневно. Рисовал животных. В 1934 году закончился срок командировки отца. Но уже до этого начались сложности с нашим пребыванием в Германии. Уже пришел к власти Гитлер. Я очень хорошо помню, что каждое утро в училище устраивалось что-то вроде молебна. В школьном ботаническом саду — это было самое просторное помещение — собирались все преподаватели и учащиеся и что-то там пели, произносили какие-то заклинания. Кроме меня,

конечно. Я стоял, как истукан, мозолил всем глаза и сам при этом чувствовал себя очень неуютно. Можно сказать, что тогда я даже оказался одной из первых жертв фашизма. Мы как-то сидели с моим приятелем Бруно, и зашел какой-то ненужный политический спор о Марксе. Он стал ругать этого Маркса, а я, конечно, сразу стал на его защиту. И кончилось тем, что я сказал: «А ваш Гитлер сам идиот!» Бруно, который в это время точил карандаш, полоснул меня ножом по руке. Брызнул такой фонтан крови, что он и сам страшно испугался, больше, чем я. Ну, меня отвели к врачу, поставили клеммы, даже страховку какую-то хотели заплатить...

В общем, мне уже было там довольно сложно. И в конце 1933 года родители решили отправить меня и старшего брата обратно в Москву. Я очень трогательно простился со всеми, мне даже устроили какие-то торжественные проводы, что-то подарили. А на следующей неделе я вернулся снова, потому что наш отъезд отменили. И так я доучился до января 1934 года, когда вся наша семья вернулась в Москву.

К тому времени я уже твердо решил быть художником-иллюстратором и никем другим. Мне нужно было продолжать учебу. Выбор оказался не такой уж большой: техникум имени 1905 года и техникум Объединенного государственного издательства (ОГИЗ), который находился на Пушкинской площади. Сейчас этого дома с аптекой и знаменитой пивной на первом этаже нет, его снесли, а на его месте разбили скверик, как раз напротив ресторана «Макдоналдс». На самом верху в стеклянной мансарде располагался техникум. Туда я и принес в феврале 1934 года свои рисунки.

Своим появлением я вызвал любопытство у всех, кто там был, потому что я пришел в гольфах, во всем заграничном, с большой папкой, в общем, был настоящий иностранец. Меня сразу приняли, и я стал там учиться с большим удовольствием. Это была неплохая школа. Руководил ею Сергей Арсентьевич Матвеев. Мы много занимались иллюстрацией, но большей частью копировали старых мастеров. Помню, я перерисовывал ван Эйка, Брейгеля. Меня это очень увлекало. Вот так я проучился там года полтора, а потом этот техникум преобразовали из графического в полиграфический, и я ушел. Но, честно говоря, я ушел не столько потому, что изменился профиль, а потому, что меня оттуда выгнали. Мы с моим другом подрядились делать халтуру для Октябрьских праздников и на занятия не ходили. Федора, моего друга, пощадили, а меня просто исключили за прогулы. И так я опять оказался без руля и ветрил. Но мне подсказали, что есть на Знаменке Институт повышения квалификации художников-графиков. Там был замечательный педагог Николай Николаевич Вышеславцев. Вот я туда и поступил. Это было очень интересное заведение, что-то вроде вечерних курсов, и ходили туда повышать квалификацию уже вполне сложившиеся художники.



Федор Хитрук. Москва, 1936

Рисовал я очень быстро — медленно просто не мог. Если мы выполняли рисунок с натуры, на который полагалось затратить шестнадцать учебных часов, я мгновенно делал набросок, который почти всегда удавался, а оставшееся время тратил на то, что усиленно портил собственную работу: затирал, затушевывал, и в конце концов получалась ерунда.

Это, видимо, свойство характера, которое меня мучило и потом, когда я стал работать в мультипликации. Я переделывал уже готовые сцены, затирал, искал, и то непосредственное, свежее, что у меня складывалось в самом начале, пропадало. Хорошо, что мне иногда удавалось вернуться к первому варианту.

Вместе со мной на курсах обучался художник, который работал на киностудии мультфильмов. Я и не подозревал, что в Москве существует такая студия. Как-то раз, заметив мою манеру быстро рисовать, он сказал: «Попробуйте толкнуться к нам на студию. По-моему, у вас есть данные». Я решил «толкнуться». Зачем? Скорее всего, из любопытства.

В юности я редко видел мультфильмы и относился к ним более чем равнодушно. В те годы они вообще пользовались малой популярностью (как я теперь понимаю — несправедливо, у нас и тогда была интересная мультипликация). Но вот в 1935 году на Московском международном кинофестивале я впервые увидел фильмы Уолта Диснея: «Три поросенка», «Летающий мышонок» и «Забавные пингвины». Они произвели ошеломляющее впечатление, и не только на меня — вся Москва тогда распевала песенку «Нам не страшен серый волк». Мне казалось, сделать такое не под силу человеку, хотя и было ясно, что фильмы нарисованы руками художников, в титрах даже можно было прочитать их имена. Каскад трюков, яркость красок, безудержная фантазия, абсолютная гармония звука и изображения, а главное, достоверность происходящего на экране! Это было второе после сказки «Лев и Бык» потрясение, когда я столкнулся в искусстве с чем-то необъяснимым, непонятным и ошарашивающим.

Из кинотеатра я вышел удивленный и растерянный. Думал ли я тогда, что смогу заниматься чем-то подобным? Конечно, нет. Постепенно впечатление улеглось, вытесненное другими интересами. Фильмы так и остались в памяти, как некий феномен. Или фокус... Но оказалось, что «вирус мультипликации» в меня все-таки попал.

И вот в один майский день 1937 года (мне как раз исполнилось двадцать лет) я впервые переступил порог студии «Союзмультфильм»... А четверть часа спустя шагал через тот же порог обратно. Меня не приняли. Даже не посмотрели мои работы — я прихватил с собой несколько рисунков, на мой взгляд, наиболее эффектных. Начальник производства Николай Васильевич Башкиров, человек с лицом Мефистофеля и с добрейшей душой (что я оценил много позже), спокойно сказал: «Мультипликаторы сейчас не требуются». Словно речь шла о дворниках или водопроводчиках.

Вот тебе раз! По дороге на студию я все думал: «Зачем она мне нужна, эта мультипликация?!», — а выясняется, что это я ей не нужен. На этом можно было бы и успокоиться. Попробовал — не вышло: что за беда! Серьезных намерений у меня все равно не было, как и больших надежд. А все же досада осталась. Я вдруг подумал, что мои прежние мечты — стать музыкантом, актером, художником, — все они соединились в одном искусстве, и оно оказалось для меня недоступным. С этого момента я был убежден, что всегда любил мультипликацию и рожден для нее.

Через несколько месяцев я повторил попытку и снова получил отказ. Меня это не обескуражило: при всей лености я был достаточно упрям. К тому же на студии я встретил бывшего одноклассника, который теперь работал мультипликатором. Значит, не боги горшки обжигают!

Поздней осенью «Союзмультфильм» объявил конкурс на замещение должности художника-мультипликатора. Я уже не шел, а бежал на Кудринку.

В помещении, где проходили экзамены, набралось человек двадцать пять — тридцать. Все люди взрослые, солидные, я среди них был мальчишкой. Настроение сразу упало. Нас усадили за стол, предложили сделать раскадровку по басне Крылова. Я выбрал «Мартышку и очки» — обезьян я часто рисовал в зоопарке и научился схватывать их позу, как говорится, с лёта. Пока остальные расчерчивали рамочки для рисунков, я сделал десятка два картинок. Сижу, томлюсь в ожидании — уходить боязно, без дела сидеть неловко. Принялся за другую басню — «Волк на псарне». Закончил и ее. Смотрю по сторонам: люди

вдумчиво строят композиции, растушевывают каждый рисунок. Я окончательно скис.

Вероятно, у меня был очень несчастный вид, поэтому экзаменатор (дорогой моей памяти Володя Бочкарев) забрал мои рисунки и шепнул, что я могу идти, результат мне сообщат. И я ушел. Как мне казалось — навсегда.

А недели через полторы вдруг приходит открытка с сообщением о том, что я зачислен в штат студии в качестве стажера. Это случилось 10 ноября 1937 года. Дату я хорошо запомнил. По странному совпадению ровно через десять лет я вернулся на студию после войны и должен был начинать все с нуля. А еще через пятнадцать лет, почти день в день, я закончил свой первый фильм как режиссер. Но все это далеко впереди. А пока я даже не мультипликатор, а только стажер. И безмерно счастлив.



Федор Хитрук с сыном Андреем. Москва, 1946

Волшебники в нарукавниках

До сих пор еще многим зрителям, знакомым с мультипликацией только по экрану, наша работа кажется близкой к магии. А тогда, шестьдесят лет назад, когда все только начиналось, когда ореол чуда не рассеялся даже над игровым кинематографом, не говоря уж об анимации... Попав на студию, я ожидал встретить там людей, обладающих какими-то сверхъестественными способностями, владеющих магическими секретами, и уже представлял самого себя в роли ученика чародея. В действительности все оказалось намного прозаичнее, и в то же время сложнее.

Началось с того, что место, куда я попал, было совершенно не похоже на обычную киностудию, какой она рисовалась в моем представлении: повсюду юпитеры, декорации, съемочные краны, строгие предостережения: «Тихо! Идет съемка!» и кинематографисты в толстых свитерах и с зелеными козырьками на лбу. Ничего такого не было. Был длинный коридор на третьем этаже и двери со странными надписями: «В Африке жарко», «Лгунишка», «Маленький Мук». За дверьми режиссерские группы, туда я пока не отваживался заходить. В конце коридора еще одна дверь, ведущая в большое помещение с тремя светлыми окнами. Это и была 41-я комната. Здесь сидели мультипликаторы. «Волшебники». Тут предстояло и мне начинать свою новую жизнь.

С первого взгляда комната смахивала на обыкновенную канцелярию. Вдоль стен — столы с наклонными крышками и полочками для бумаги и карандашей, напоминающие старинные конторки. Мужчины и женщины склонились за работой, шелестели бумагой, перебрасывались шуточками. Некоторые в халатах, кто-то даже надел нарукавники... Люди как люди, ничего особенного. Я был сразу разочарован. Больше всего этими черными сатиновыми нарукавниками, никак они не вязались с моими представлениями о мультипликации.

Впрочем, кое-что в поведении этих людей отличало их от канцелярских чиновников: время от времени кто-нибудь вскакивал из-за стола, подбегал к большущему зеркалу, корчил физиономию или принимал немыслимую позу, а потом садился на место и как ни в чем не бывало продолжал водить карандашом по бумаге. А остальные даже не оглядывались

на него, словно так оно и должно быть. Сумасшедший дом!

Вскоре я сделал еще одно открытие, и оно стало моим вторым разочарованием — никакого чуда в оживлении рисунка нет. Секрет оказался довольно прост. У каждого мультипликатора на столе есть планка со штифтами. Вы накладываете на эти штифты лист бумаги и рисуете фигуру в какомнибудь положении, скажем, человечка с поднятой рукой. Поверх одного листа кладете другой, изображая на нем того же человечка с опущенной рукой. Это компоновки. Потом между компоновками делаются фазы, то есть промежуточные положения. Когда все фазы нарисованы, их снимут кадр за кадром на кинопленку, пленку прокрутят через проекционный аппарат, и человечек оживет на экране. Вот и вся магия. Господи, а я-то думал!

Постигнув эту нехитрую механику, я с нетерпением ждал, когда мне поручат какое-нибудь дело. Точка опоры уже имелась, оставалось только перевернуть мир.

Наконец, мне дали на пробу простую сцену: утенок накрывает салфеткой стол, затем сдергивает салфетку, и под ней оказывается маленький песик. Сцена короткая — четыре метра, примерно девять секунд. Опытному мультипликатору работы дня на два. Почему сцену измеряют в метрах, а метры в секундах, я выяснять не стал. Мне хотелось поскорее приступить к работе. Пока объясняли задание, я нетерпеливо сучил ногами, точно охотничья собака перед тем, как ее спустят с поводка...

Эту несчастную сцену я делал три месяца, но так и не закончил. Трагедии начались с первого же дня. На всех рисунках мой утенок был разной формы и разной величины. Но что самое скверное, мне никак не удавалось соединить эти рисунки в цельное, осмысленное движение. Я изводил горы бумаги, каждое утро выбрасывал в корзину то, что рисовал накануне, и начинал все заново. Изредка приходил режиссер Иван Петрович Иванов-Вано, мой тогдашний опекун, грустно оглядывал плоды моих трудов и терпеливо объяснял все сначала. А я страдал от стыда и бессилия и не мог понять, отчего у меня не получается. Именно теперь, когда все так ясно и просто!

Страдания мои усугублялись тем, что я сидел на самом неудобном месте — у двери, рядом с телефоном. Каждый, кто проходил мимо или брал трубку, невольно смотрел на мои каракули. Я машинально комкал рисунок, начинал новый, и опять получался тот же урод со сплетенными в узел крыльями, которые невозможно было распутать. Утенок уже снился мне по ночам в виде кошмара. Я и сейчас вспоминаю его с содроганием.

Сколько было пережито с тех пор, но история с этим утенком запечатлелась в памяти особенно остро, даже не знаю почему. Я часто вижу один и тот же сон, будто делаю сцену или фильм — и не знаю о чем. А ведь нечто подобное случалось у меня и наяву за мою долгую практику. Не приведи Господь испытывать такие мучения...

Борис Дёжкин

Горечь собственных неудач заставила присмотреться к работе других — как же у них получалось? Преодолев робость, я стал подходить то к одному столу, то к другому и заглядывать через плечо, кто как работает. И постепенно начал замечать, что работают мультипликаторы не одинаково, у каждого своя манера, свой секрет, что ли. Особый интерес вызвал у меня Борис Петрович Дёжкин.

Первый месяц моего пребывания на студии Дёжкин почему-то отсутствовал, но разговоров о нем было столько, что он уже заочно представлялся мне личностью почти легендарной. А когда я увидел его и познакомился ближе, понял — говорили о нем не зря.

Что бы он ни делал, все выходило у него легко, акробатически ловко (он в самом деле был превосходный акробат) и как-то особо артистически. Даже карандаш брал не просто так: положит его на край стола, ударит по кончику, поймает на лету и только тогда начинает рисовать.

Работал Дёжкин виртуозно. Я помню почти все созданные им сцены, потому что часами простаивал у него за спиной, наблюдая за бегающим в его руке карандашом. Это было настоящее чудо: рисунок возникал както сразу — еще не видно ни головы, ни ног, а движение уже угадывалось.

Сцена рождалась буквально на глазах. Я смотрел, затаив дыхание и боясь шелохнуться, чтобы не разрушить это чудо. Между тем сам Дёжкин поминутно вскакивал, убегал куда-то, возвращался и продолжал рисунок на прерванной линии, ни секунды не задумываясь.

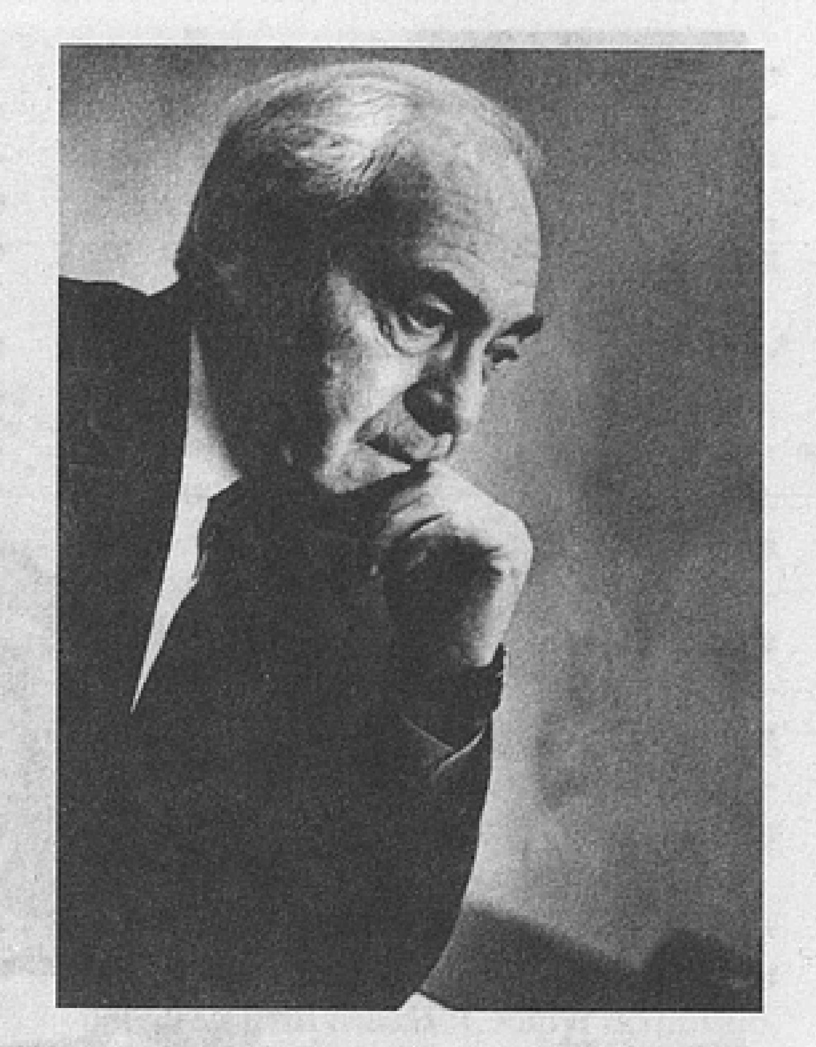
Однажды на концерте я видел, как Рихтер быстрыми шагами подошел к роялю и, едва сев, сразу заиграл сложнейший этюд. Иному пианисту нужно сперва примериться к инструменту, сосредоточиться, поглядеть в потолок. Рихтеру этого не нужно — он настолько мобилизован, что может мгновенно включиться в музыку. Так и Дёжкин — у него вся сцена готова еще до того, как он брался за карандаш. Не знаю, проигрывал ли он ее заранее, но впечатление складывалось такое, будто он видел наперед каждую фазу в отдельности и все действие в целом.

Дёжкинские сцены запомнились мне еще потому, что многие из них рождались на моих глазах дважды: первый раз на столе художника и второй раз на экране. И это второе рождение удивляло еще больше — насколько безошибочно предугадывал Дёжкин не только последовательность, но и сам ритм движения! Такого чувства времени (а время в мультипликации измеряется десятыми долями секунды) я больше ни у кого не наблюдал. Можно ли этому научиться? Не знаю. По-моему, у Дёжкина это было врожденное качество, мультипликатор божьей милостью!

Мои стояния за спиной Дёжкина были первой настоящей школой. Хотя с каждым днем я все больше убеждался в своей неспособности. На моего утенка я уже не мог смотреть: мы оба надоели друг другу. Так пришло третье, самое горькое разочарование. Я разочаровался в самом себе.

Моя первая сцена

Взять высоту с наскока не удалось. Оказывается, в мультипликации кроме умения рисовать и фантазии требовалось еще громадное терпение. Мне его как раз не хватало. Я уже подумывал, не уйти ли мне по-хорошему, пока не выгнали. Но признать себя побежденным не позволяло самолюбие. Или, может быть, недоставало

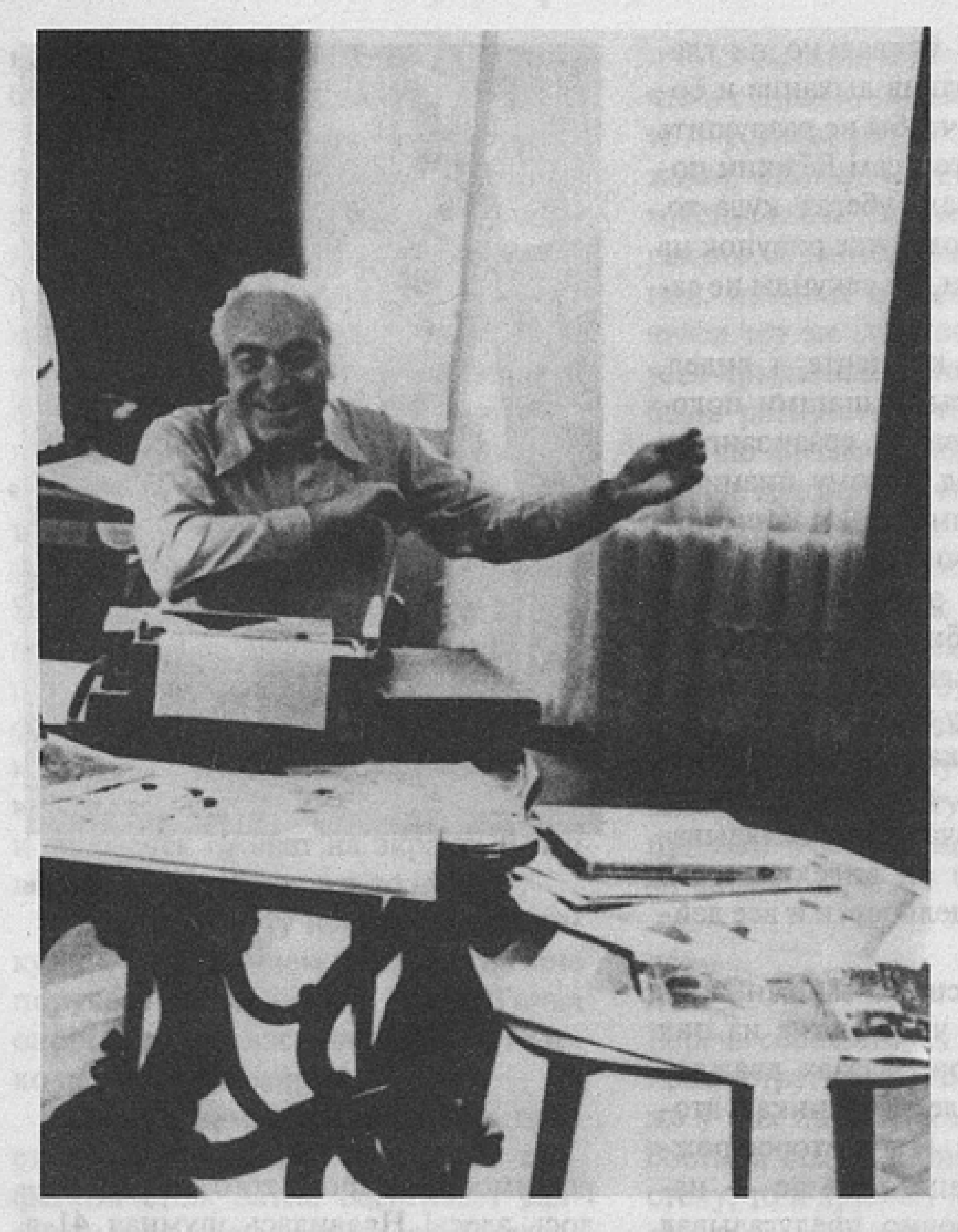


Федор Хитрук

решимости. А кроме того, мне нравилось здесь! Нравилась шумная 41-я комната, люди, с которыми я успел познакомиться, фильмы, которые я успел посмотреть. «Шумное плавание» режиссера Владимира Сутеева мог глядеть без конца. Глядеть и завидовать тем, кто его делал.

Я научился узнавать на экране мультипликаторов. Не только Дежкина (его легко было отличить), но и Бориса Титова, Лидию Резцову, Григория Козлова, Фаину Епифанову. В сценах угадывалось сходство с их авторами, хотя персонажи были все разные и совсем не похожи на своих создателей. Титов обладал особым, «тихим» юмором — такими же были его сцены. Резцова — добродушная, смешливая, у нее и движение персонажей широкое, размашистое. У каждого мультипликатора своя манера поведения, и это как-то непроизвольно передавалось на экран.

Мне нравилось на студии все, кроме меня самого. Я впал в меланхолию. Смотреть на своего неродившегося утенка было тягостно, я бросил его и стал бродить по студийным цехам, проводя больше всего времени в просмотровом зале, — глядел чужие



Федор Хитрук.
Начало 90-х годов

сцены, слушал чужие разговоры, в которые не мог включиться. Или пробирался через служебный ход в кинотеатр, который находился в том же здании.

В таком неприкаянном состоянии я пребывал несколько месяцев. Неизвестно, чем бы все кончилось, если бы не один случай, сам по себе пустяковый, но, как часто бывает в неустойчивой ситуации, оказавшийся поворотным моментом в моей судьбе.

Профоргом 41-й комнаты, где размещался весь цех мультипликаторов, была Фаина Георгиевна Епифанова, женщина властная и весьма эффектная — все мужчины были в нее влюблены, а я так еще ее и побаивался. Как-то раз она поинтересовалась, где я пропадаю целыми днями. Я сослался на учебу в институте (занятия я действительно посещал, но по вечерам). Обман легко раскрылся, и Епифанова решительно — да еще при всех — заявила: « На студию ходят не киношку смотреть, а работать!» Тут, кажется, вся 41-я комната впервые обратила на меня внимание.

Никогда я не подвергался публичной экзекуции, да еще такой несправедливой. Мультипликация была для меня восторженным увлечением, неразделенной любовью, драмой души. А тут — работа! Я был обижен до крайности. Надулся, сижу, трагически кусаю карандаш, одним словом — работаю. Без всякого успеха: утенок так и не двигается с места, чтоб он пропал.

И тогда Фаина Георгиевна предприняла еще одну акцию, столь же решительную и неожиданную: она предложила мне быть у нее ассистентом. Я немедленно согласился, забыв все обиды. Сцены Епифановой я уже знал, они мне очень нравились.

В то время она выполняла большой эпизод в картине Сутеева «Муха-Цокотуха». Настоящая массовка: муха идет на базар в сопровождении многочисленной свиты насекомых. Некоторых из них Фаина Георгиевна поручила мне. С каким удовольствием я расстался с ненавистным утенком!

Работу свою я сдал довольно быстро и почти без поправок, постаравшись придать каждому жучку какой-

нибудь характер. Потом на просмотре фильма я тщетно искал своих букашек в общей толпе. Режиссер, кажется, их даже не заметил. Тем не менее работа вернула мне веру в себя, а это было главное.

Епифанова — мультипликатор совсем иного склада, чем Дёжкин. В ней преобладало актерское начало, цепкий взгляд, позволявший ей передать тонкие нюансы игры через острый, гротесковый жест, мимику персонажа. Здесь нужно проявить еще больше фантазии и наблюдательности, чем во внешней экспрессии. Актерская работа такого плана импонировала мне, и тот короткий срок, что я проработал ассистентом у Фаины Георгиевны, дал мне многое, хотя оценил я это не сразу.

Вскоре я получил самостоятельное задание, опять же в фильме Сутеева (не помню, в каком). Сцена такая: старый дворник в ушанке и огромных валенках идет, сметая мусор и приговаривая: «О-хо-хо!» Богатый монолог.

Ну и помучился я с этой сценой! Походка человека вообще трудна в анимации, да еще если персонаж идет на зрителя. Мне бы и сейчас далось это нелегко, а тогда и говорить нечего: месяц просидел, не отрываясь от стула. Но то были мучения совсем иного рода, чем с утенком, которого я просто не чувствовал. А дворника я ощущал всем телом, на время даже стал им самим.

Я сказал, что месяц не отрывался от стула. Это неправда: отрывался и очень часто — чтобы пройти походкой дворника, почувствовать ревматическую боль в его ногах, обутых в тяжелые валенки. Делать это при всех стеснялся. Поэтому выходил в коридор и, когда там никого не было, ковылял, переваливаясь с боку на бок, размахивал воображаемой метлой и кряхтел: «О-хо-хо! О-хо-хо!» И страшно надоел всем.

Наконец сцена была закончена и сдана режиссеру. Вопреки моим опасениям, Сутеев полистал ее и отправил в фазовку без всяких замечаний. А я стал ждать, пока ее покажут на экране.

В производстве рисованного фильма интервал между сдачей сцены и просмотром готового материала довольно велик: пока сделают промежуточные фазы, пока снимут и проявят пленку, проходит неделя, а то и больше. Мне этот интервал казался вечностью: со страхом и нетерпением бродил я по студии, не находя себе места, точно будущий отец, томящийся под окнами родильного дома.

И вот он наступил, этот день: меня позвали в просмотровый зал. Сперва смотрели пробы других мультипликаторов и долго обсуждали их. Хотя что там было обсуждать, когда сейчас должна пойти моя сцена... Истомленный ожиданием, я даже не сразу заметил, как он появился на экране — мой родной дворник. Замахал метлой и пошел в своих нелепых валенках. Сам пошел, без меня! Ожил и заговорил!!

Это было непостижимо. Рисунки, которые целый месяц маячили перед моими глазами, вдруг соединились в незнакомого мне человечка, и тот зажил собственной жизнью. Произошло чудо, и я оказался к нему причастным.

Не помню, как отнеслись к моей сцене режиссер и все остальные. Кажется, похвалили. В тот момент я вообще ничего не видел вокруг себя. Из зала вышел, шатаясь, как пьяный, и должен был держаться за сцену, чтобы не упасть.

Были у меня потом сцены более удачные и более сложные. Но никогда больше я не испытал такого беспредельного, головокружительного счастья, как в тот раз.

Жаль, что к чуду привыкают. А анимация все-таки чудо. И если художник перестает удивляться ей — это потеря для него и для тех, кого он призван удивлять.

Много лет спустя мне довелось побывать у знаменитого канадского режиссера Мак-Ларена. Он показал мне на монтажном столе кусок из фильма «Па-де-де», над которым тогда работал.

Покрутив пленку, Мак-Ларен повернулся ко мне и с детской радостью воскликнул : «Смотрите, двигается!» Словно впервые увидел кино и не было за его плечами ни десятков сделанных фильмов, ни тридцати лет работы в кино, ни славы первооткрывателя новых видов анимации.

Я искренне позавидовал ему. И не славе его и не открытиям, а тому, что он не утратил способности удивляться и радоваться этому чуду.

Формула мультипликации

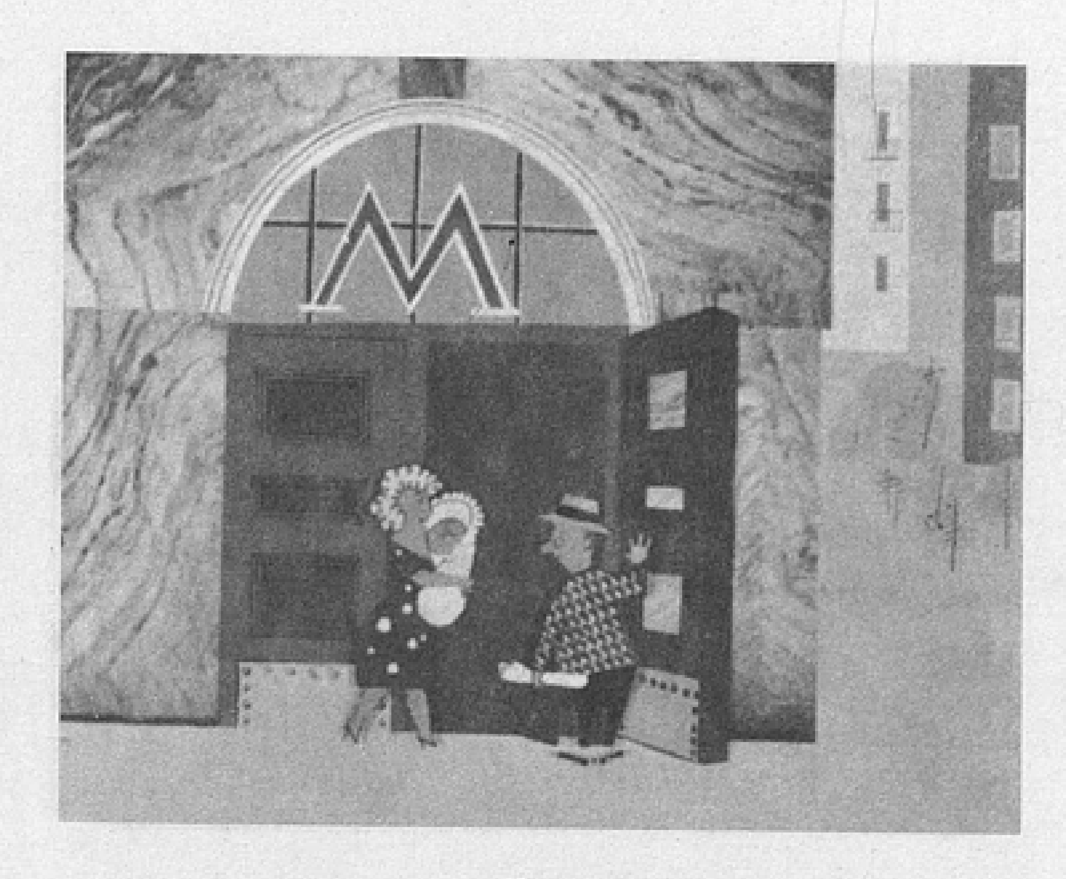
ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Впервые я услышал имя Хитрука еще на курсах. Уже тогда он был легендой. Нам все обещали: вот придет Хитрук... Но, видимо, что-то тогда помешало этому: Федор Савельевич у нас так и не появился.

И мы, молодые мультипликаторы, завидовали тем, кого Хитрук отобрал для работы над своим первым фильмом «История одного преступления». Картина эта делалась групповым методом, и Федор Савельевич набрал группу из своих бывших учеников — еще совсем «зеленых» мультипликаторов. С его стороны это был определенный риск, ведь у них совсем не было опыта, который, как правило, бывает заменой таланта.

До сих пор помню то ощущение свежести и света — да-да, физическое ощущение чего-то, похожего на сияние, которое буквально излучала комната, где работала группа Хитрука. А когда я смотрел «Историю одного преступления», то буквально захлебывался от восторга. Это был восторг безотчетный, без желания разобраться в его причинах. Хитрук тогда работал над вторым фильмом — «Топтыжка», — и мне все время хотелось приходить в группу и смотреть, что там делается. Это была настоящая тяга.

И еще мне очень импонировало в Хитруке постоянное чувство неудовлетворенности сделанным. Для меня это всегда признак подлинного таланта. Я помню, например, как один режиссер, показывая на студии свой посредственный фильм, выступил перед началом просмотра и припомнил слова, сказанные князем Потемкиным по адресу Дениса Ивановича Фонвизина, автора «Недоросля»: «Умри, Денис, а лучше не напишешь!» Разумеется, режиссер, цитировавший эти слова, тем самым давал понять собравшимся, что на сей раз и он сделал нечто бессмертное.



«История одного преступления». 1962

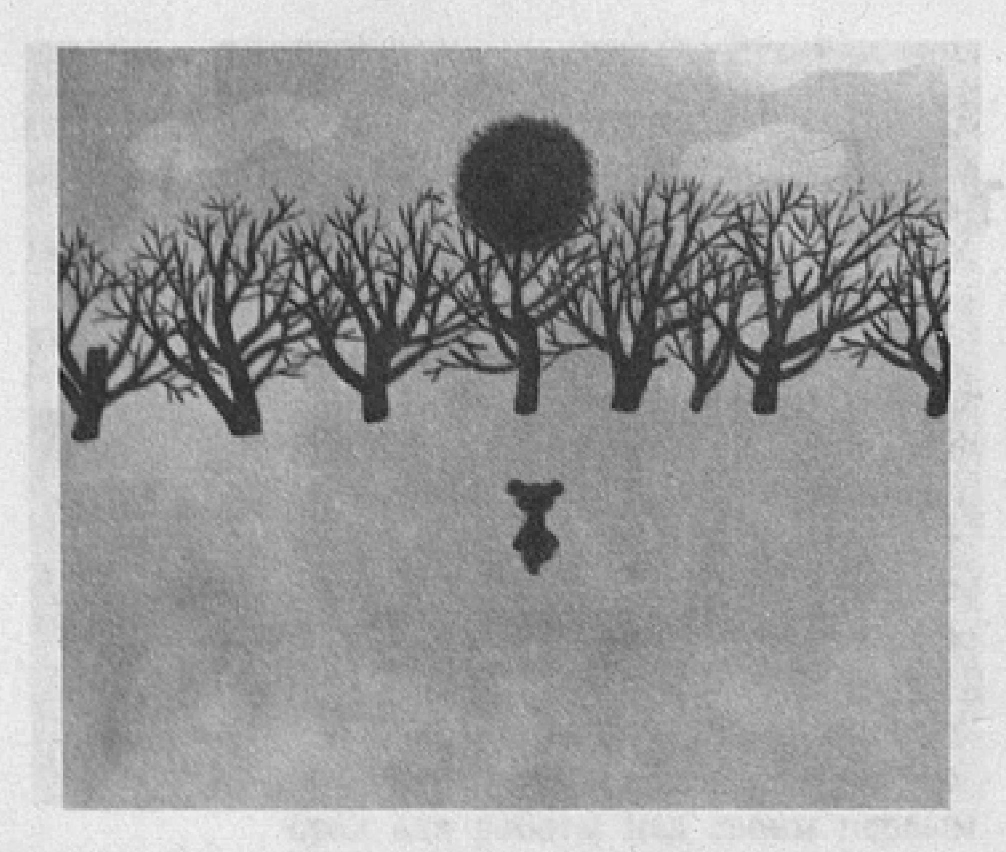
Хитруку такая позиция, а точнее говоря — поза, чужда. Он относится к художникам ищущим, вечно сомневающимся, никогда не бывающим довольными результатом своего труда.

Эта счастливая для художника способность критически относиться к своей работе, даже невзирая на перебор по части такой самокритичности (что куда лучше, чем самоуспокоенность ремесленника), еще раз вспомнилась мне, когда я столкнулся с Хитруком поближе, «увидел» его, что называется, крупным планом.

Я заканчивал свой фильм «Лиса и Заяц», и мне было необходимо, чтобы кто-то посмотрел на мою работу со стороны и дал последние критические советы. Этим «кем-то», конечно же, должен был быть Хитрук. Но он в это время сам заканчивал картину «Остров», и никак не удавалось «отловить» его, чтобы услышать столь необходимое нам мнение о нашей работе. И вот как-то Хитрук встречает меня на студии: «Юра, я слышал, вы хотели, чтобы я посмотрел ваш материал...» — и наклонил свою большую голову так, что я увидел его лицо близко-близко... Никогда не забуду это лицо. В нем были такое безраздельное внимание и тоска, и мука еще не отошедшей в прошлое собственной работы. Огромные грустные глаза ребенка и большой, со следами морщин, лоб мудреца. Я тогда неожиданно вспомнил — сами собой как-то пришли на память — строки Маяковского: «...И лоб мой время с разбега крушит...»

Вот это повышенное, сконцентрированное внимание, на что бы оно ни было направлено — на работу ли, на созерцание окружающего, или на то, что делают рядом с тобой твои товарищи, — я думаю, и делает Хитрука Художником. Он все время мучительно сосредоточен на чем-то. Я не раз видел его среди студийной сумятицы, видел, как толпа суетливо обтекает его, а он, словно некий остров, всегда остается «тверд, спокоен и угрюм», как завещал Пушкин, и всегда кажется чужим по отношению к среде. И еще — он все время рассуждает сам с собой. Мне приходилось как-то наблюдать, как стоит Хитрук среди общего движения, ни на кого не обращая внимания, весь уйдя в себя, только рука с сигаретой «работает» — отсчитывает ритм той сцены, которую он сейчас обдумывает... Потом резким движением он бросает сигарету и уходит в монтажную...

А какая непосредственность восприятия! Не забуду, как я вошел в монтажную в тот момент, когда Хитрук делал «Фильм, фильм, фильм!». Он хохотал, глядя на экран монтажного стола, так, как будто бы впервые видел этот материал и вообще не имел к нему никакого отношения. Но это вовсе не значит, что ему свойственно некое самоумиление; наоборот, величайшая «бдительность» никогда не покидает его, он готов идти на жертвы, даже отказаться от чего-то замечательного, если оно замечательно только в частностях, но выбивает-



«Топтыжка». 1964

ся из общего замысла, нарушает стройные пропорции целого...

Однажды Виолетта Колесникова (а она отличный мультипликатор) сделала очень смешную сцену; все смеялись, ликовали, и больше всех радовался сам Хитрук. И смеялся больше всех, когда в просмотровом зале смотрели эту сцену. А потом вдруг стал серьезным, погрустнел даже. Почесал затылок, повздыхал и сказал твердо: «Не пойдет...» — и только потому, что сцена, при всех своих достоинствах, действительно «не вписывалась» в общую канву фильма, могла «увести» зрительскую реакцию не в ту сторону.

Из всех фильмов Хитрука наиболее любим мною «Человек в рамке». А про любимые фильмы говорить трудно.

В нем формула мультипликации, если можно так сказать, выступила в чистом виде. Фильм прежде всего поражал новизной отношения к мультипликации как к самостоятельному виду искусства, а не как к отрасли комического. И еще фильм поражал выбором предмета для исследования, авторским отношением к нему. Ведь подлинное новаторство проявляется как раз в выборе тем и в отношении к ним, а уж оно диктует форму. Если Пикассо в определенный исторический момент, а именно в 46-м году, пишет свечу, кувшин, край стола и передает нам свое восприятие этих предметов, в котором такой удивительный покой, то в этом есть новизна его искусства, таким образом выраженная в этой картине. Новизна пространства. Отсутствие некоей надоевшей точки притяжения. Полная свобода от зависимости. Зависимости от предыдущего опыта.

Я очень люблю «Винни Пуха», в особенности первый фильм, в котором мы знакомимся с героями. Он восхищает меня, изумляет какой-то радостностью... Слово это такое неуклюжее, но, видимо, точнее всего передающее испытываемое чувство. И потом здесь — как всегда у Хитрука — ювелирная работа с ритмом...

«Остров» — фильм, бесспорно, выдающийся. Как появляются такие фильмы — для меня загадка.

И здесь не обошлось без «легенды». А выросла она из курьеза. Работа над фильмом подходила к концу, но нужный ритм и темп так и не находились. Материал казался вялым, действие — затянутым. Хитрук был удручен так, как бывает только с ним, и готовился пережить (впервые, кажется, за свою блистательную режиссерскую карьеру) горечь поражения.

И вот в этот-то момент вмешался Его Величество Случай, который помог появлению на свет еще одного прекрасного фильма режиссера Хитрука. Его постоянный монтажер Бэлла Борисовна Герасимова, перематывая пленку на монтажном столе, для ускорения процесса нажала на педаль быстрой перемотки, и пленка понеслась в окошке экрана с невероятной скоростью. История умалчивает о том, что именно воскликнул в этот момент Хитрук.



«Каникулы Бонифация». 1965

Мгновенно началась работа по приведению материала в соответствие со счастливым видением на монтажном столе...

Говорят, случай всегда помогает счастливцам. И все же с Хитруком это не совсем так. Ведь даже для того, чтобы суметь воспользоваться удачной подсказкой случая, вызвать ее к жизни, необходимо иметь пусть и неоформленное конкретно, но сильное ощущение того, что же все-таки ты хотел бы увидеть на экране. Эта, хоть и неопределенная, музыка, этот поэтический гул претворяются, рано или поздно, в гармонические созвучия, в кристально сформулированные строки.

Настоящий режиссер всегда во время работы живет с этим ощущением, сформулированным У.Уитменом:

Есть во мне что-то, не знаю, что,
Но знаю — это во мне...

Хитрук пребывает в постоянной творческой готовности — услышать единственно нужную интонацию, увидеть единственно точное движение. При этом чувство и мысль не расходятся по разным дорогам, у Хитрука они органично дополняют друг друга.

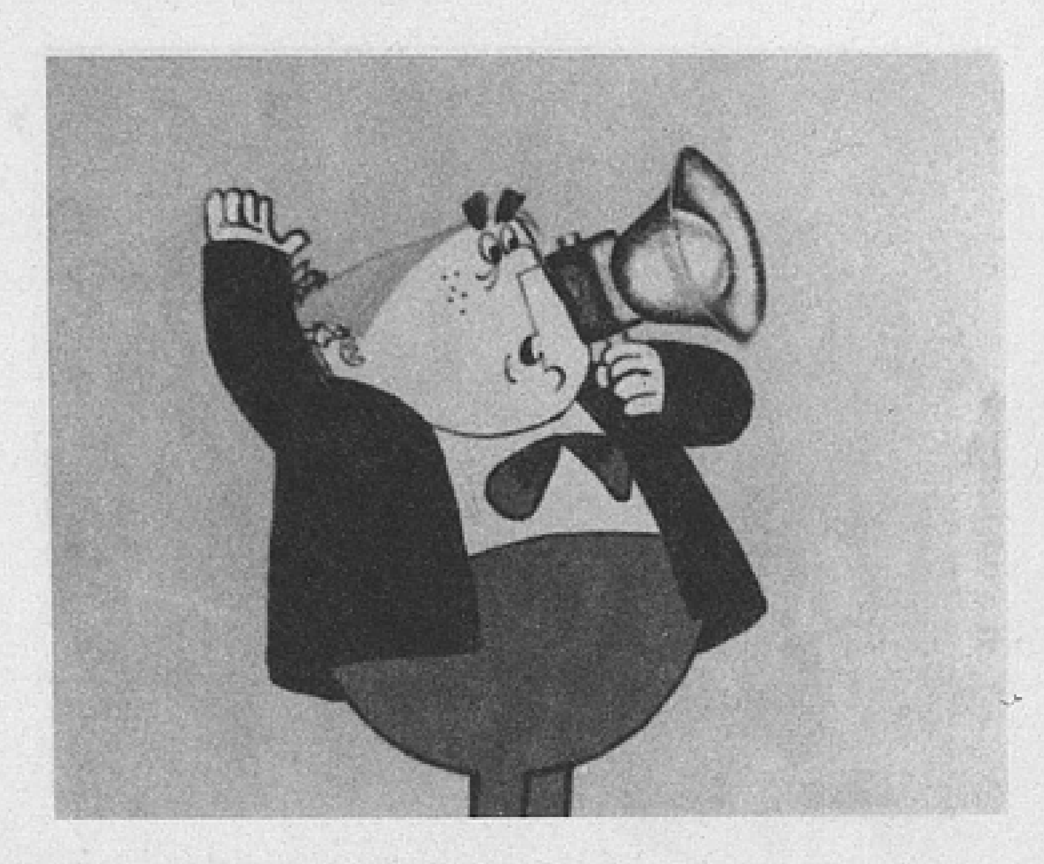
«Для меня сама мысль, смена мыслей — это уже достаточно чувственный момент», — сказал как-то Хитрук. Огромный профессиональный опыт, глубокая мысль, никогда не похожая на сухую, абстрактную схему, соединяются в нем с непосредственностью, увлеченностью своей игрой — словом, с тем, что делает его похожим на ребенка. И если мне понадобится вспомнить, как играют дети — самозабвенно, изобретательно, с головой уйдя в какое-то занятие, радуясь своим открытиям и раздражаясь, когда кто-то посторонний вмешивается в их игру, — я не пойду на детскую площадку. Мне достаточно будет взглянуть на Хитрука в ту минуту, когда он работает над фильмом.

ВАДИМ КУРЧЕВСКИЙ

Работать с Хитруком трудно. У него есть отличительная черта — страсть к сомнениям. Эта черта не имеет ничего общего с нерешительностью. Наоборот, он очень активен, упорен в поисках и в достижении цели. Если он заблуждается, то доходит в своих заблуждениях «до упора». Но всегда ему хватает мужества пересмотреть свою позицию, потому что он никогда не перечеркивает заранее возможность лучшего решения, как это бывает иногда у опытных, но самоуверенных мастеров.

В работе он настоящий мученик. Может, потому, что является настоящим профессионалом. А это, как известно, зависит не только от умения. Хитрук всегда знает, что, зачем и ради чего он делает. Не каждому режиссеру это свойственно...

Почти во всех его фильмах можно найти замечательные открытия. Они и в изобразительном решении — Хитрук всегда знает, чего хочет добиться от художника, знает, с какими художниками должен работать; и в мультипликате остается мастером да-



«Фильм, фильм, фильм!». 1968

же тогда, когда непосредственно не делает его сам, а лишь ставит задачу, объясняет и потом корректирует работу мультипликатора. Но главные его открытия в том, что каждый новый фильм Хитрука — это прежде всего новый, оригинальный способ мышления. А сие, видимо, как раз то, чего так порой недостает нашей мультипликации...

ВЛАДИМИР ЗУЙКОВ

...Я так гоготал в кинозале, что публика первых рядов на меня шикала. Шел фильм Федора Хитрука «История одного преступления». Блестящая новелла о незлобивом маленьком человеке и его бедах. Но о маленьких ли? Вышел из зала я грустный. Что-то чеховское есть в этом фильме.

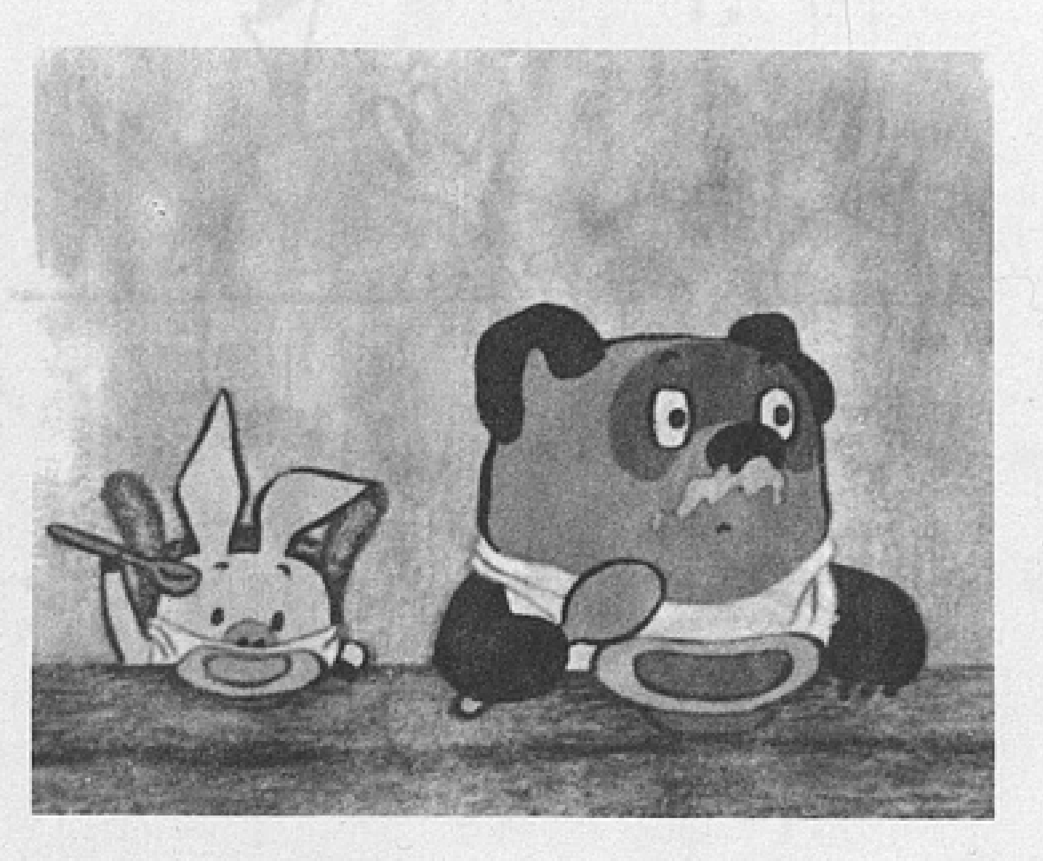
Незадолго до того я смотрел, как Ф.Раневская и О.Абдулов играли чеховскую «Драму». Дама-графоманка довела именитого писателя до преступления... В чеховском рассказе и в хитруковском фильме наказуется разное зло, но суть его едина. Она — в бесцеремонности, отсутствии такта, нежелании считаться с окружающими.

...А вот откуда берутся Топтыжки, Винни Пухи? Очень просто. Сам Хитрук — немного Топтыжка и очень сильно Винни Пух. Сколько помню, всегда ходит, как медведь, но сердце этого медведя — доброе. И он затейлив. Любо смотреть на Хитрука, когда он начинает выдумывать, затевает игру. Ему весело! Он хохочет, чешет голову, трет переносицу. «Вот бы здорово...» — и столько тут напридумает, что в сценарий не вместить... Нужна скупость, лаконизм. И тут вдруг выясняется, что медведь не такой уж увалень. Что он еще и «рыболов».

Помню «Остров». Напридумывали, «настрогали» сцен... Все в отдельности смешно, а фильма нет. Руки опускаются. Вот тут-то и сказался талант Хитрука. Мастер сел за монтажный стол, выкинул лишнее, а остальное на экране «пошло» быстрее. Исчезла вялость, все заиграло, задвигалось, карикатурно засуетились герои. Действие обрело новый смысл.

В конце работы над фильмом Хитрук обратился ко мне: «Володя, нарисуйте еще одного героя». По замыслу — «Робинзона» спасает плывущий на бревне другой «Робинзон». Здорово!.. Но то ли от усталости, то ли от скудости воображения я сказал: «А пусть он сам плывет себе навстречу», и уж только после подумал, что это правильно: «спасение утопающих — дело рук самих утопающих...» Идея прижилась.

Было еще одно приключение на этом фильме. Хитрука и моего соавтора Эдуарда Назарова «подвел» музыкальный слух, который у них есть и, на их несчастье, хороший. Они долго на все лады насвистывали мелодию, которая слышится за кадром (когда в финале ее насвистывает другой «Робинзон»). Тут я не выдержал.



«Винни Пух». 1969

Ну может ли так свистеть нелепый маленький человечек, да еще сидя на бревне в океане? Давайте я попробую. В финале свищу я (слуха нет) и горжусь — это моя единственная «музыкальная» роль...

До сих пор публика смеется над злоключениями нелепого «Робинзона», но многие, уходя из зала, думают: «Это про меня!»

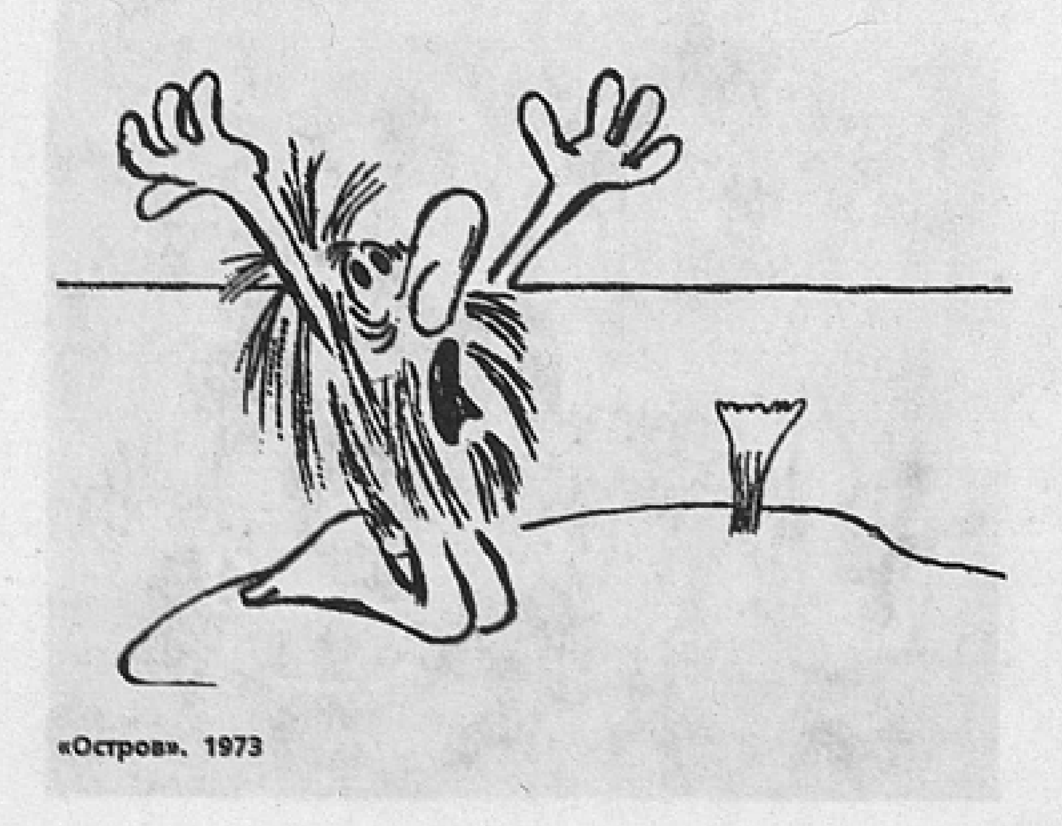
Так же «волшебно» появился «Винни Пух»... Никто не может представить себе, сколько бед пришлось претерпеть в начале работы: от текста, который «не лез» в метраж (все в книге хорошо, все тонко и остроумно), и до борьбы с персонажами, да, именно борьбы. Кто только ни рисовал несчастного Винни! И я, и Эдик, и мультипликатор Мария Леонидовна Мотрук — жена Хитрука. Какова задача? Нарисовать совершенно нового медведя, а их в мультипликации сотни, да еще чтобы был прост в конструкции. Делали шею — терялась сутулость, делали сутулость — не поворачивалась голова. «Ну и пусть не поворачивается! — говорит Хитрук. — Раз не поворачивается, значит, он не умеет, пусть поворачивается всем корпусом». Так в фильме Винни Пух и делает, и это очень смешно.

А как он пошел? От ошибки, от случайности. Мария Леонидовна, делая сцену — походка Винни Пуха, — ошиблась. Таких ошибок на черновых пробах — пруд пруди: идет медведь — куда у него нога, туда и рука. Посмотрели. «Маша! Что это ты наделала?» — говорит Хитрук, а мы хохочем: «Федор Савельевич, он так и должен ходить!» Немного попыхтел, посопел Хитрук... Не сказал, пусть, мол, будет по-вашему, но в конце концов все-таки согласился.

Любой шаг требует смелости, знаний, осмысления каждой детали. Всем известно, что длинный анекдот не стоит слушать, если в его комическом сюжете не заложена сама по себе протяженность во времени, которую подсознательно ощущает слушатель. Ведь бывают длинные и смешные анекдоты.

В картине «Фильм, фильм, фильм!» есть длинный анекдот, хотя сам фильм короткий. По замыслу кинорежиссера, «Малюта Скуратов» убивает героя, бросая его с уступа в пропасть. Здоровый мужик «Малюта», а герой — маленький и щуплый. «Малюта» засучивает рукава, хватает его, заносит над головой — и в пропасть.

Идут съемки. Режиссер не доволен: «Прекратить съемки!» — дубль. Герой взбирается по лесенке, его снова бросают, он снова падает. Дубль. Падение. Падение. Дубль. И так много раз. По-моему, одиннадцать. Если бы метраж мультфильма был больше, публика надорвала бы животы. Всегда смеются. Все принимают условия игры. Но здесь есть и то, что спрятано где-то глубоко в человеческой природе. Есть великое сочувствие к маленьким людям, есть ощущение общей опасности и общего добра. А такое сочувствие свойственно только большим людям...



«Остров». 1973

ЭДУАРД НАЗАРОВ

Конечно, за годы работы в группе Федора Савельевича Хитрука много всякого случалось, но всегда было интересно. И чем труднее, тем в конце концов интереснее.

Я и сейчас, кажется, предложи мне Хитрук, брошу все свои дела и пойду к нему.

Интересно было прежде всего потому, что каждый новый фильм Хитрука был действительно новым, не похожим на предыдущий, и для каждого нужно было найти свою дорожку.

А однажды было совсем уж неожиданное начало.

1973 год. Весна. В комнате двое: Володя Зуйков и я. Настроение, несмотря на погоду, неважное: на стадии сценария была прервана работа над фильмом «Дикий Запад».

И тут входит Хитрук и говорит с порога: «Ребята! Есть неплохая идея. Человек на необитаемом острове. В наше время. Нарисуйте все, что может с ним случиться. Встретимся через две недели».

Через две недели мы с Володей принесли все, на что были способны. Хитрук забрал наши наброски и ушел писать сценарий.

Так начинался фильм.

Назвали его «Остров».

Сейчас мне под пятьдесят, но я до сих пор не могу избавиться от детской восторженности перед обаянием Хитрука.

Взгляните на его лицо.

Некоторые находят, что оно мрачно, и подозревают его владельца в недоброжелательности. Эти «некоторые», вероятно, не хуже нас с вами, но простим их ненаблюдательность и поспешность выводов. Хитрук не мрачен. Он сосредоточен. Ему есть о чем подумать: кроме трудных своих забот на нем еще и общая наша поклажа — со всей страны мультипликаторы со своими жгучими проблемами сначала идут к нему, а уже потом туда, куда выписана командировка.

И надо видеть, как, встретив доброго знакомого, Хитрук мгновенно выходит из «габеновского» состояния, как загораются его глаза. И, боже мой, как весел и остроумен Хитрук в дружеской компании!..

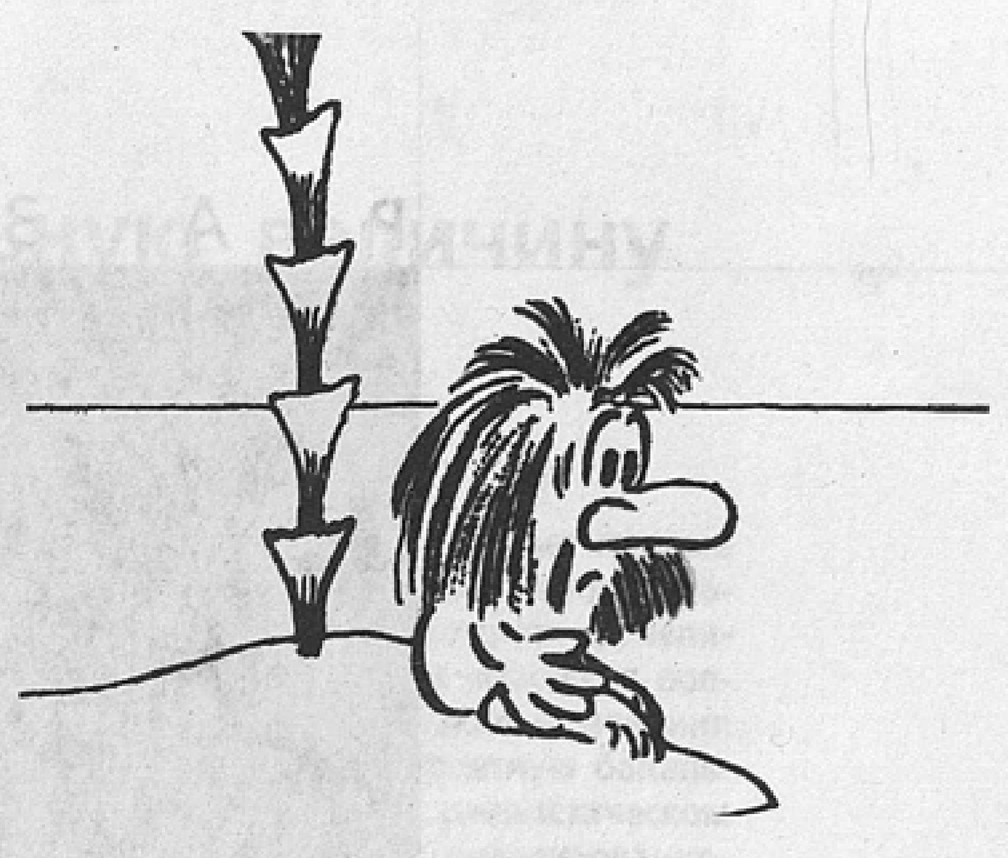
Я сижу за своим столом, я исчеркал и изорвал кучу бумаги — нет надежды, что все это станет когда-нибудь сценарием.

Хочется все бросить.

Но кажется, что вот сейчас войдет Федор Савельевич и скажет: «Эдик! Есть неплохая идея...»

ВЛАДИМИР ГОЛОВАНОВ

Есть люди, идущие путем простоты. В наши времена путь этот сложен. Проще, как говорится, нагородить с три короба, ошарашить собеседника или зрителя, загрузить или перегрузить его, чтобы он, в полушоке, предположил существование важных ис-



«Остров». 1973

тин во всем этом нагороженном и отнес свое недопонимание к своему несовершенству.

Наверное, я не знаю собеседника и режиссера упрямее Хитрука. Другой — из вежливости или тактических соображений — хотя бы на миг согласится со сценаристом, например, что персонаж в предложенной ситуации может повести себя как-то иначе, при этом думая про себя, что на съемках сделает все по-своему. Но Хитрук мучает вас до конца тем, что просит создать для персонажа самую простую, но (заодно!) и самую выразительную ситуацию, как он без конца повторяет: дать возможность «поиграть». А игра — дело буйное. И вам кажется, что кадр должен буквально взорваться от новых странных персонажей, от супермультипликационных эффектов. Но, оказывается, нет. Что-то не то. Что-то не так. И вообще все не так.

В конце концов вы с удивлением понимаете, что речь идет всего лишь о том, чтобы убедительно и обоснованно решить: дважды или единожды приостанавливается персонаж, двигаясь через кадр, и призадумывается он между остановками или просто отмахивается от бабочки.

Поняв это, вы очень ровным и достаточно ядовитым голосом спрашиваете: «И это все?»

Да, оказывается, в этом случае все, но надо решить: задумчивость или бабочка. И два раза останавливается персонаж или один?.. Ведь если он будет отмахиваться от бабочки, то лишь при условии, что это работает на его характер, на его биографию, на всю его пред- и послеисторию. А два раза останавливаться или один — это означает невероятно разные для рисунка роли поступки.

Не исключено, что вы опять броситесь в бой и еще много чего напредлагаете. Трудно ведь остановиться, уняться, выбрать окончательно из соблазнительных возможностей одну, ограничиться ею.

И вот, сфонтанировав еще разик-другой, вы замолкаете и ждете результата. Пауза. Потом медленный голос: «Ну, хорошо... А что, если мы сделаем так...» И, вернее всего, уже предчувствуя было решительную победу, вы — в двухсотый раз — услышите то, что слышали сто девяносто девять!

Как прост Винни Пух... Прост маленький Топтыжка. Просты чудаки, населяющие «Фильм, фильм, фильм!».

Так же «прост» и Хитрук — ограничивающий, отбирающий, мудро строящий.

Р А З Б О Р Ы



Ларс фон Триер

ЛАРС ФОН ТРИЕР

Чудо в натуральную величину

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СТИГ БЬЁРКМАН

На фоне красочной панорамы моста Дэвид Боуи поет первые строки «Жизни на Марсе». Этот кадр, в котором, говоря словами режиссера Ларса фон Триера, он «стремится к величию», — всего лишь один из многих в картине «Рассекая волны», где звучат популярные песни 70-х. Но такие мгновения (призванные, поясняет Триер, «обнажить невероятную банальность»), не более чем передышка в гнетущем реалистическом повествовании о женщине, которую любовь к парализованному мужу доводит до саморазрушения. Потребность ранних героев Триера давать выход сильным эмоциям считалась слабостью, теперь же она оказалась уместна в душераздирающей драме о мощи веры.

На международной арене Триера впервые заметили после англоязычного фильма «Элемент преступления» (1984) — страшной истории о детективе, пытающемся раскрыть серию убийств детей. Триер называет его «черным фильмом позднего периода», в котором живет история кино, присутствуют потрясающие образы и воистину оперный размах. Это в равной мере справедливо и в отношении двух других фильмов трилогии: «Эпидемия» (1986) и «Европа» (1991). Все три картины подвергались критике за увлечение режиссера технической стороной и отсутствие интересных характеров. «Я почти фетишизировал кинотехнику, — говорит Триер, завороженный безграничными возможностями аппаратуры, стоявшей в киношколе. — Было так здорово просто к ней прикоснуться». Экспериментировать он начал вместе с другими студентами — оператором Томом Эллингом и монтажером Томасом Гисласоном, с которыми позже будет работать над «Элементом преступления».

Триер порвал с формализмом в кино после телесериала о больнице под названием «Королевство» (1994), где режиссер злорадно смеется над штампами мелодрамы. Здесь Триер впервые предпочел работать ручной камерой. Но даже «Королевство» не подготовило нас к нестандартным решениям, найденным в картине «Рассекая волны».

Действие фильма происходит в 70-е годы в маленькой пресвитерианской общине на западном побережье Шотландии. Деревенская девушка Бесс (Эмили Уотсон) выходит замуж за рабочего с нефтяной вышки Яна (Стеллан Скарсгор), что вызывает неодобрение деревенских стариков. После сексуального экстаза медового месяца Бесс никак не может смириться с возвращением Яна на буровую. Она молит Господа вернуть ей Яна, обещая выдержать любую проверку своей веры. В результате несчастного случая на буровой Ян парализован. Бесс мучается чувством вины. Находясь под действием лекарств, Ян уговаривает Бесс заниматься любовью с другими и рассказывать ему о том, что она в это время чувствует. Бесс начинает верить, что проституция станет для нее епитимьей, а для Яна — единственным шансом исцелиться.

Стиг Бьёркман. Работа над картиной «Рассекая волны» продолжалась пять лет и обошлась в четыре миллиона фунтов. Как родился замысел фильма?

Ларс фон Триер. Мне нравится брать за основу бесспорные идеи — те, что никто не может подвергнуть сомнению. Мне хотелось снять фильм о доброте. В детстве у меня была книжка с картинками под названием «Золотое Сердце» — датская сказка, о которой у меня сохранились самые лучшие воспоминания. В ней рассказывалось про девочку, которая отправилась в лес с полными карманами хлеба. Выходит же она из леса без единой крошки, притом совершенно голая. Книжка заканчивалась фразой: «Мне и так хорошо», — сказала Золотое Сердце». Здесь выражена квинтэссенция мученичества. Я снова и снова перечитывал сказку, хотя отец считал ее совершенно бессмысленной. Возможно, именно она дала начало замыслу фильма «Рассекая волны». Золотое Сердце — это Бесс. Еще мне хотелось поставить фильм с религиозными мотивами, фильм о чуде, но в то же время совершенно натуралистический.

С течением времени замысел менялся. Сначала я думал снимать в Ютландии, потом в Норвегии, потом в Остенде в Бельгии, затем в Ирландии и, наконец, в Шотландии. Не случайно основные события происходят на острове Скай, где в XIX веке в период английского романтизма обитало немало художников и писателей. За пять лет я сильно переработал сценарий, уподобившись Дрейеру в том, что касается сокращения, уточнения и уплотнения. А потом, как раз перед началом съемок, у меня пропало всякое желание работать. Я столько лет пытался сдвинуть проект с мертвой точки, что ужасно устал и готов был все бросить.

Стиг Бьёркман. Я вас понимаю. Должно быть, трудно столько времени придерживаться одного и того же замысла. Рождаются проекты новых фильмов.

Ларс фон Триер. Да. Есть риск, что, пытаясь освежить старую задумку, начнешь привносить в нее какие-нибудь новшества. Возникает опасность предать первоначальный замысел, забыть, что же ты хотел сказать. Но у меня очень много времени ушло на поиски источников финансирования.

Стиг Бьёркман. Странно. Ведь среди ваших фильмов «Рассекая волны» обладает, пожалуй, наибольшим коммерческим потенциалом.

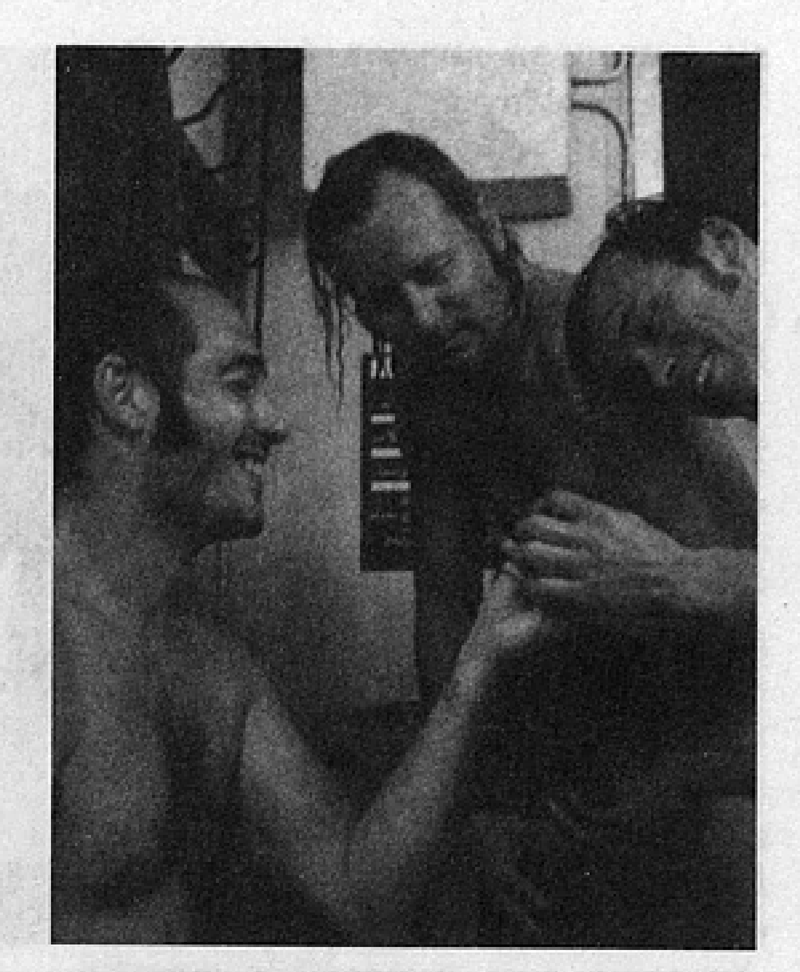
Ларс фон Триер. Тут произошла одна прелюбопытная история. Финансовую поддержку мы в конце концов получили от организации, которая называется, по-моему, Европейский сценарный фонд. Сотрудников фонда сильно критиковали. Неожиданно, чтобы оправдаться, они предприняли компьютерный анализ примерно десяти представленных проектов. Они заявили, что компьютер сможет оценить художественный и коммерческий потенциал проекта. И вот наивысшие баллы получил сценарий «Рассекая волны». Смешно, правда? Да, наверное, там были все необходимые составляющие: моряк, девушка, романтический пейзаж — все, что понравилось компьютеру.

Стиг Бьёркман. Метод съемки фильма (ручная камера, формат Cinemascope) определился одновременно с замыслом?

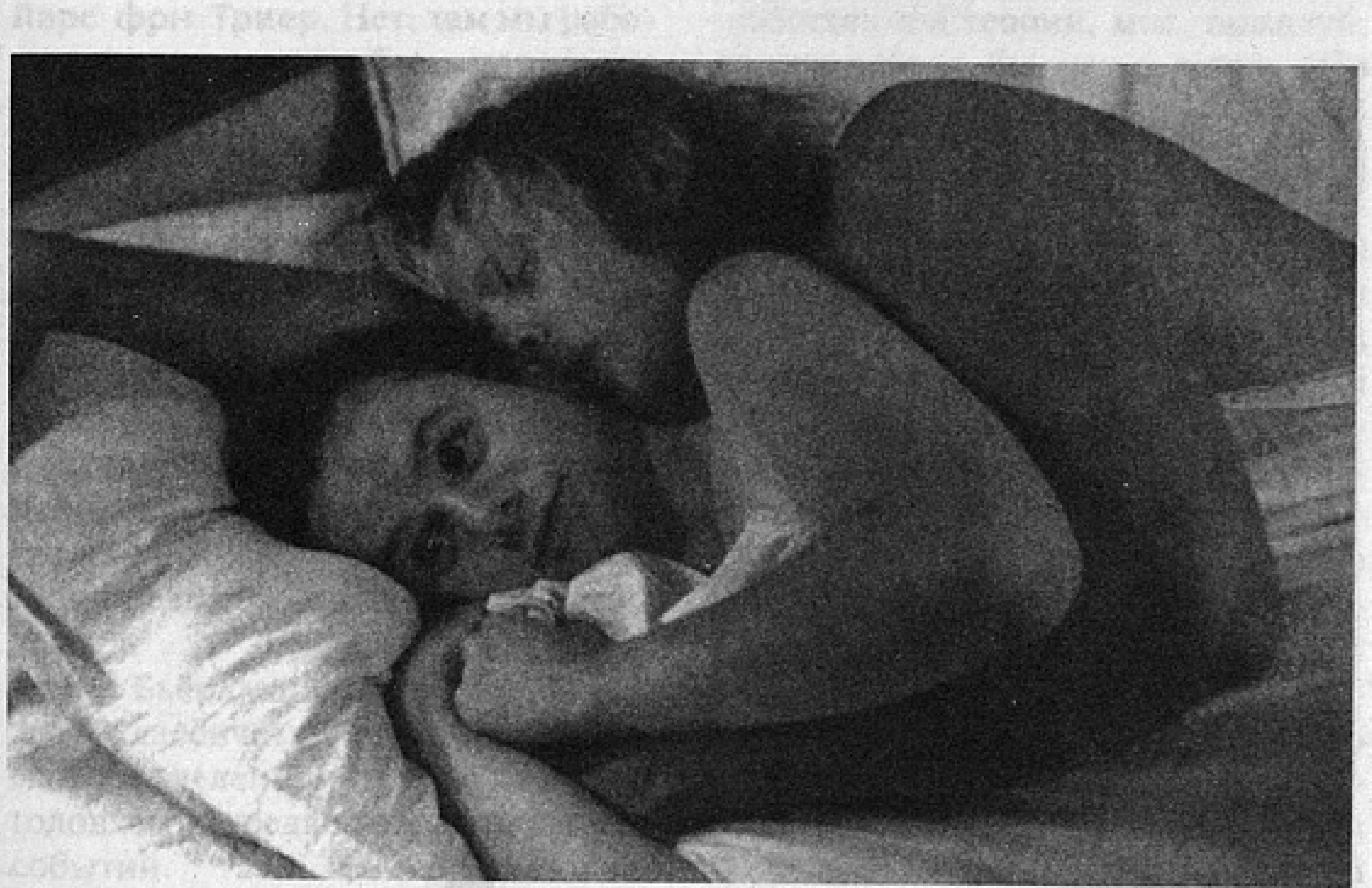
Ларс фон Триер. Нет, уже после «Королевства». В этой картине тоже есть свои штампы. Вот почему мне хотелось, чтобы она казалась как можно более реалистичной. Даже с оттенком документальности. Если бы фильм «Рассекая волны» снимался обыкновенным способом, думаю, получилось бы нечто невыносимое. По-моему, очень важно сразу определить стиль повествования, чтобы можно было осуществлять проект в целом. Обыкновенно, выбирается такой стиль, который бы оттенял повествование. Мы же сделали как раз наоборот. Мы избрали стиль, который противодействует сюжету, не дает ему возможности выйти на первый план.

Стиг Бьёркман. Да, фильм мог бы быть слишком романтичным или слишком мелодраматичным.

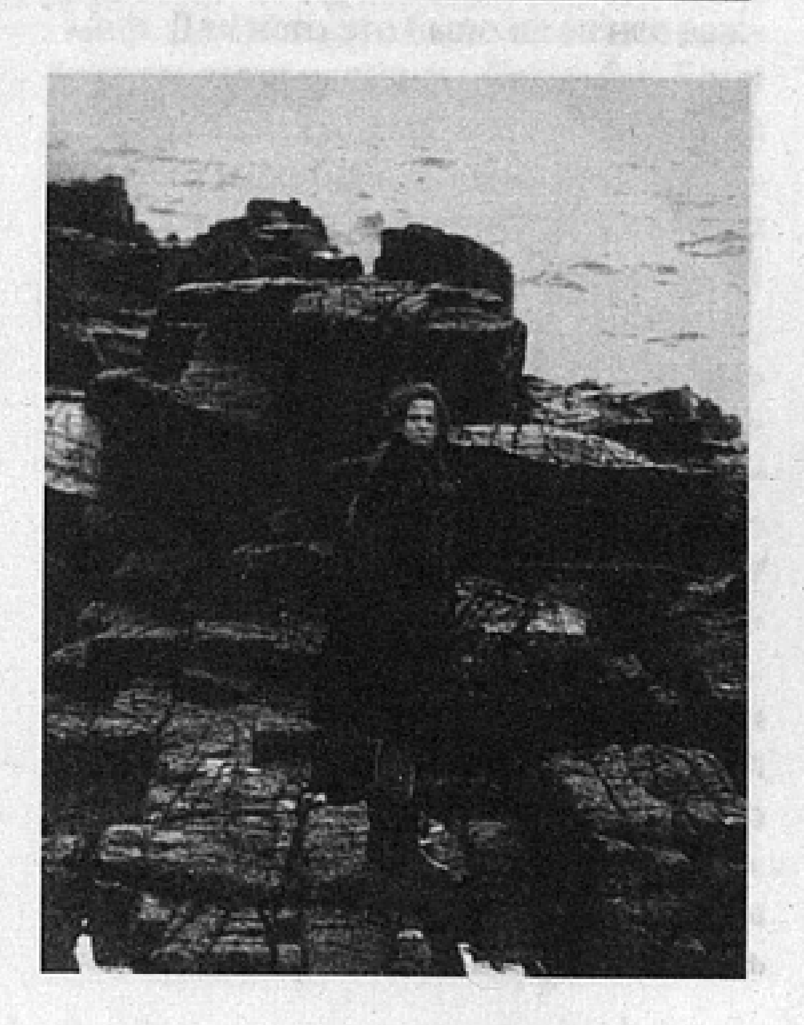
Ларс фон Триер. Он был бы удушающим. Невыносимым. Мы же взяли определенный стиль и, будто



«Рассекая волны»



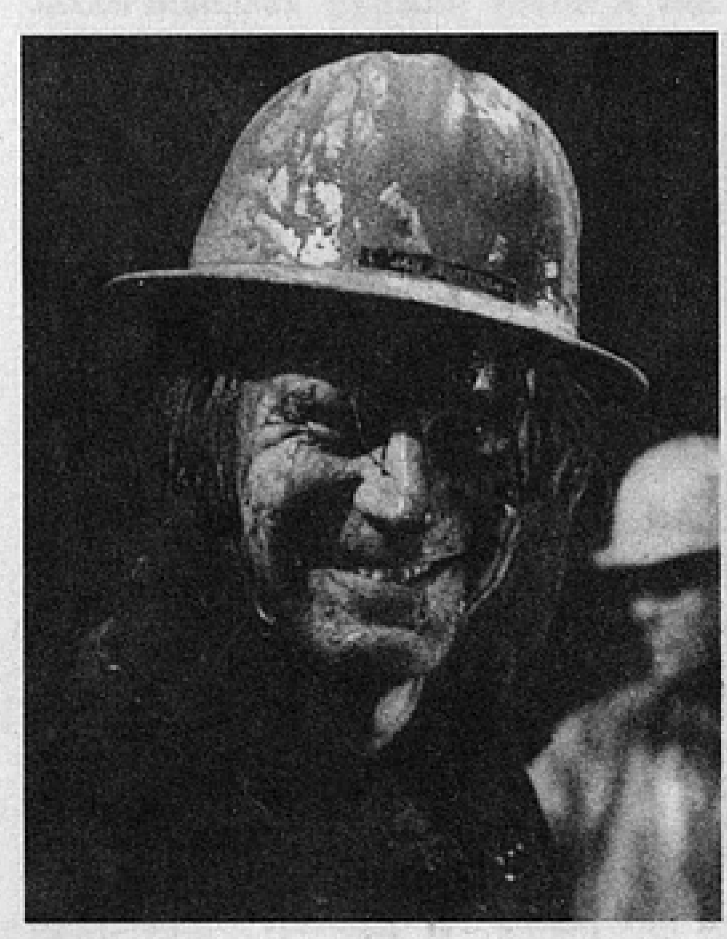
Бесс — Эмили Уотсон,
Ян — Стеллан Скарсгор



Бесс — Эмили Уотсон



«Рассекая волны».
Бесс — Эмили Уотсон,
Додо — Кэтрин Картлидж



Ян — Стеллан Скарсгор



Бесс — Эмили Уотсон

фильтр, наложили его на сюжет. Это похоже на кодирование телесигнала в платном телевидении; здесь же мы закодировали сигнал для фильма, который зрителю потом придется раскодировать. Избранный мной грубый документальный стиль, противодействующий содержанию картины, — свидетельство того, что мы принимаем сюжет таким, каков он есть. Такова, по крайней мере, моя теория. Но это все теория. Позже мы провели электронную обработку изображения. Мы перевели картину на видео, работали с цветом, а затем перевели ее обратно на пленку.

Стиг Бьёркман. Как с «Медеей», которую вы сняли на видео, перевели на пленку, а потом вновь на видео?

Ларс фон Триер. Нет, там мы работали намного грубее, напрямую снимали телевизионный монитор. В «Королевстве» мы применили более тонкий процесс переноса изображения. Здесь же результат получился еще более утонченным. Любопытно было переносить изображение системы Panavision на видео и обратно. Может быть, даже чересчур красиво получилось. Есть вкрапления и созданных чисто компьютерными средствами панорамных изображений, предваряющих некоторые эпизоды.

Стиг Бьёркман. Приходит на память классический английский роман с разделением на главы и подзаголовками, предвосхищающими ход событий.

Ларс фон Триер. При подготовке этих изображений мне помогал датский художник Пер Киркеби, который отталкивался от романтической живописи. Он специалист в этой области, и результат получился очень интересным. Романтическая живопись многолика. Это и картины, которые висят в домах, и те, что стали украшением музеев. У нас, пожалуй, получились более абстрактные образы, нежели те, что я рисовал себе вначале.

Стиг Бьёркман. Вы опубликовали манифест «Догма-95», направленный против определенных тенденций в современном кинематографе. В нем вы выступали против «фильма иллюзий» за «фильм натуралистический», постулируя некоторые правила: съемка должна проходить на натуре, ручной камерой, без дополнительного освещения, с синхронной записью звука. Еще было правило, что фильм должен оставаться анонимным. Если не принимать в расчет большой бюджет, «Рассекая волны» отвечает этим требованиям.

Ларс фон Триер. Вообще-то манифест на этом не останавливается, что очень важно для меня, когда я пытаюсь снять фильм в соответствии со своими же требованиями. Вы сами видите, что «Рассекая волны» не мог быть снят в соответствии с буквой манифеста. Я не удержался и после завершения съемок работал и над техническими аспектами, и над цветом. Если бы я оставался верен собственной теории, мне, пожалуй, не следовало бы этого делать. Но мне нужна была некоторая точка отсчета, вот в этом-то духе я и писал манифест.

Стиг Бьёркман. Вы не выполнили и указание о том, что фильм должен оставаться анонимным. В титрах «Рассекая волны» значится: «Фильм Ларса фон Триера». Существует выражение, что «упадок искусства начинается с подписи». То есть о работе всегда будут судить в контексте творчества ее автора. Для вас это позитивное или негативное явление?

Ларс фон Триер. Для меня это явление позитивное. Не вижу здесь никаких проблем. Когда я был моложе, я обожал, к примеру, Дэвида Боуи. Он создал вокруг себя целый миф. Для него это было не менее важно, чем его музыка. Если бы Боуи писал музыку, под которой ему не нужно было бы ставить свою фамилию, у него, возможно, был бы шанс научиться еще кое-чему. Я этого не понимаю. Я не понимаю, почему человек не должен получать признание за то, что сделал. Это важно в плане отношений между художником и зрителем. Важен процесс, благодаря которому на свет появляется произведение искусства. Манифест — это чистая теория. Но в то же время теория важнее, чем отдельная личность. Вот что я хотел выразить. Так или иначе, все равно станет известно, кто автор фильма. «Зентропа», компания, которую я возглавляю, продюсирует пять

фильмов, и станет совершенно ясно, кто что делал.

Стиг Бьёркман. По-моему, почерк большинства режиссеров всегда можно распознать, вне зависимости от того, стоит их имя в титрах или нет.

Ларс фон Триер. Верно. И для меня всегда было очень важно, чтобы по моему фильму было ясно, что его сделал я.

Стиг Бьёркман. В чем вы видите уникальность своего почерка? Что позволяет сказать, что это ваш фильм?

Ларс фон Триер. Возможно, это звучит претенциозно, но я надеюсь, что в каждом образе присутствует идея. Да, это самонадеянно, возможно, и просто неверно. Но для меня каждый образ, каждый монтажный переход продуман. Все они не случайны.

Стиг Бьёркман. В картине «Рассекая волны» чувствуется глубокая религиозная подоплека. Зачем вам это понадобилось?

Ларс фон Триер. Наверное, потому, что я человек верующий. Я католик, но не боготворю католицизм ради католицизма. У меня возникла потребность стать членом религиозной общины, потому что мои родители были убежденными атеистами. Я заинтересовался религией в юности. Возможно, в молодости привлекают более экстремальные формы религии: либо отправляешься в Тибет либо примыкаешь к самой суровой секте. У меня же, скорее, гуманистический взгляд на религию — как у Дрейера. Во всех своих фильмах Дрейер обвиняет религию. Религию, но не Бога. Вот то же самое и в фильме «Рассекая волны».

Стиг Бьёркман. Здесь вы представляете религию как некую структуру власти. Вы уже в нескольких фильмах рассматривали механизм и знаки отличия власти.

Ларс фон Триер. Я вовсе не собирался критиковать какую-то конкретную религиозную общину, например, ту, что существует в Шотландии. Это мне неинтересно, это слишком упрощенно. Я не собираюсь заниматься такими вещами и принять всем понятную универсальную точку зрения. Все равно что ловить рыбу в мелкой воде. Я понимаю, что люди иногда очень глубоко интересуются духовными вопросами. Просто если снимаешь мелодраму, то требуются некоторые препятствия. Вот таким препятствием и стала религия. Прямота и напряженность беседы Бесс с Богом придают человечность религиозному мотиву.

Бесс — тоже проявление религии. Религия — основа ее жизни, и она безоговорочно принимает ее. В начале фильма в сцене похорон священник приговаривает усопшего к вечному проклятию, и для Бесс это совершенно естественно. Никакими угрызениями совести она по этому поводу не мучается. Это мы мучаемся. Бесс сталкивается с несколькими структурами власти, включая больницу. И с ее чистым сердцем ей приходится покоряться.

Стиг Бьёркман. Фильм во многом держится на актерской игре. Как вам кажется, изменилось ли ваше отношение к актеру после картины «Рассекая волны»?

Ларс фон Триер. Да, можно так сказать. На этой картине я стал ближе актерам. В ранних фильмах я сознательно избегал этой близости.

Стиг Бьёркман. Как случилось, что вы выбрали Эмили Уотсон на роль Бесс? Актриса, не имевшая опыта работы в кино, сыграла фантастически. Это была просто удача?

Ларс фон Триер. Одной из проблем было то, что мы не могли себе позволить пригласить именитых актеров на главные роли. Нам это стало ясно почти сразу — никто из тех, к кому мы обращались, не пожелал участвовать в картине.

Стиг Бьёркман. Из-за эротических сцен?

Ларс фон Триер. Наверное, из-за всего вместе. Фильм — необычный гибрид религии, эротики и одержимости. Известные актеры, к которым мы обращались, не решались рискнуть своей карьерой. Например, Хелена Бонем-Картер отказалась в последний момент. Вот почему нам хотелось найти исполнителей, у которых действительно было бы желание сниматься. Я надеюсь, чувствуется, что те, кого мы в конце концов выбрали, вложили в фильм всю душу. На роль Бесс мы перепро-

бовали немало актрис. Эмили — единственная — пришла на пробы босой и совершенно без грима. В ней было что-то иисусоподобное, и это мне понравилось. У нее не было опыта работы в кино. А это означало, что ей придется доверять мне как режиссеру. Сотрудничество получилось легким. Интересно, что во всех сценах с Эмили я неизменно использовал последний дубль. А в сценах с Кэтрин Картлидж брал первый. Решающее значение имела их различная техника. Мы работали, будто импровизируя, давали актерам свободу. У такой опытной актрисы, как Кэтрин, напряженность исполнения снижалась с каждым дублем. Эмили же я давал более конкретные рекомендации, и с каждым дублем игра становилась все лучше и лучше.

Стиг Бьёркман. В фильме использован очень смелый стиль монтажа, противоречащий всяким правилам. Много ли времени ушло на это?

Ларс фон Триер. Нет, все происходило очень просто. Мы снимали длинными эпизодами, ни одна из сцен не походила на другую. В границах эпизода актеры имели возможность двигаться как угодно, им не нужно было следовать какому-то определенному плану. При монтаже мы думали лишь о том, как бы усилить воздействие игры, а не о композиции или фокусе. В итоге внутри эпизода получались скачки во времени, которые зрителем, возможно, и не воспринимаются как скачки. Скорее, остается впечатление сжатия времени. Я развивал опыт, полученный в работе над «Королевством».

Стиг Бьёркман. Вы неоднократно говорили о том, что вас вдохновлял Дрейер. Сейчас тоже было так?

Ларс фон Триер. Да, пожалуй, такие картины, как «Страсти Жанны д'Арк» и «Гертруда», имеют некоторое отношение к фильму «Рассекая волны». Фильмы Дрейера, естественно, отличаются большей академичностью, утонченностью. Новым для меня было то, что в центр повествования я поставил женщину. В центре всех фильмов Дрейера — женщина. Женщина страдающая. Первоначально нашу картину предполагалось назвать «Вездесущая любовь» (Amor Omnie). Такие слова хотела увидеть на своем могильном камне дрейеровская Гертруда. Но наш продюсер, услышав это, вышел из себя: он просто представить себе не мог, чтобы кто-то захотел посмотреть фильм с таким названием.

Стиг Бьёркман. Ваши ранние фильмы объединяет присутствие иронии. Здесь она совершенно не чувствуется.

Ларс фон Триер. В киношколе мне говорили, что все хорошие фильмы отличает юмор. Все, кроме фильмов Дрейера! В них юмор начисто отсутствует. Когда привносишь юмор в работу, сам как бы чуть отступаешь назад. Здесь же мне не хотелось отстраняться от переживаний героев.

Для меня огромное значение имело сильное эмоциональное сопереживание. Сам-то я вырос в таком доме, где выражать свои страсти запрещалось. Члены моей семьи, которым я показал фильм, отнеслись к нему очень критически. Брат счел его безразличным и нудным, дядя (Борхе Хост, датский продюсер и режиссер короткометражных и документальных фильмов. — *С.Б.*) назвал его позорным провалом. Зато раньше он, как мог, поддерживал меня. Так что, возможно, «Рассекая волны» — мой юношеский бунт.

Sight and Sound, 1996, October

Перевод с английского
М.Теракопян



«Слово» (1955), режиссер Карл Теодор Дрейер. Ингер — Биргитт Федершпиль, Миккель — Эмиль Хасс Кристенсен



«Рассекая волны» (1996), режиссер Ларс Фон Триер. Ян — Стеллан Скарсгор, Бесс — Эмили Уотсон

«Крепка, как смерть, любовь»

Сразу же после появления картины датского режиссера Ларса фон Триера «Рассекая волны» стали говорить о ее связях со скандинавской культурой и скандинавским кинематографом — в частности, с Карлом Теодором Дрейером и Ингмаром Бергманом.

На наш взгляд, между фильмом Дрейера «Слово» 1955 года (о чуде воскрешения — силой детской веры и молитвы — умершей матери) и фильмом фон Триера «Рассекая волны» 1996 года (о чуде выздоровления полностью парализованного больного благодаря самоотверженной — вплоть до гибели — жертве его жены) существует особое натяжение. А поскольку сегодняшний кинематограф не так уж часто побуждает зрителя к размышлению на метафизические темы, особенно если речь не идет о метафизике зла, редакция решила на примере и в сопоставлении этих двух разных и по времени, и по воздействию на зрителя фильмов провести широкое обсуждение таких понятий, как чудо, вера, любовь, жертва, грех.

Обсуждение проходило в два этапа. В первом «круглом столе» участвовали молодой театровед, специалист по скандинавской культуре Ольга Андрейкина, философ Владимир Бибихин, культуролог Олег Генисаретский, философ Михаил Рыклин, поэт, литературовед Ольга Седакова.

Во втором разговоре приняли участие богословы: иерей Владимир Вигилянский, искусствовед, литературовед Михаил Дунаев, иерей Максим Козлов.

В этом номере мы печатаем «круглый стол» философов и культурологов. В следующем — дискуссию богословов.

«Искусство кино». Что можно считать чудом? Имеет ли смысл проведение границы между физическим и мистическим явлениями? И о каком чуде идет речь в фильмах Карла Дрейера и Ларса фон Триера?

Ольга Седакова. Я думаю, что и в том, и в другом фильме чудо — не главная тема. Чудо — производное от веры, знак ее присутствия (как это принято традиционно понимать: «знамение» и «чудо» в новозаветном языке синонимичны). Позволю себе напомнить, что в последней главе от Марка (Мк. 16, 17 — 18)) только живущие по законам чуда и признаются верующими. У Дрейера вера и чудо (предельное чудо — воскрешение) поставлены в такую связь демонстративно, сюжетно; все проис-

ходящее в фильме — своего рода эксперимент: есть ли еще вера на свете? И если есть, то у кого? Фильм отвечает: у безумца и у ребенка.

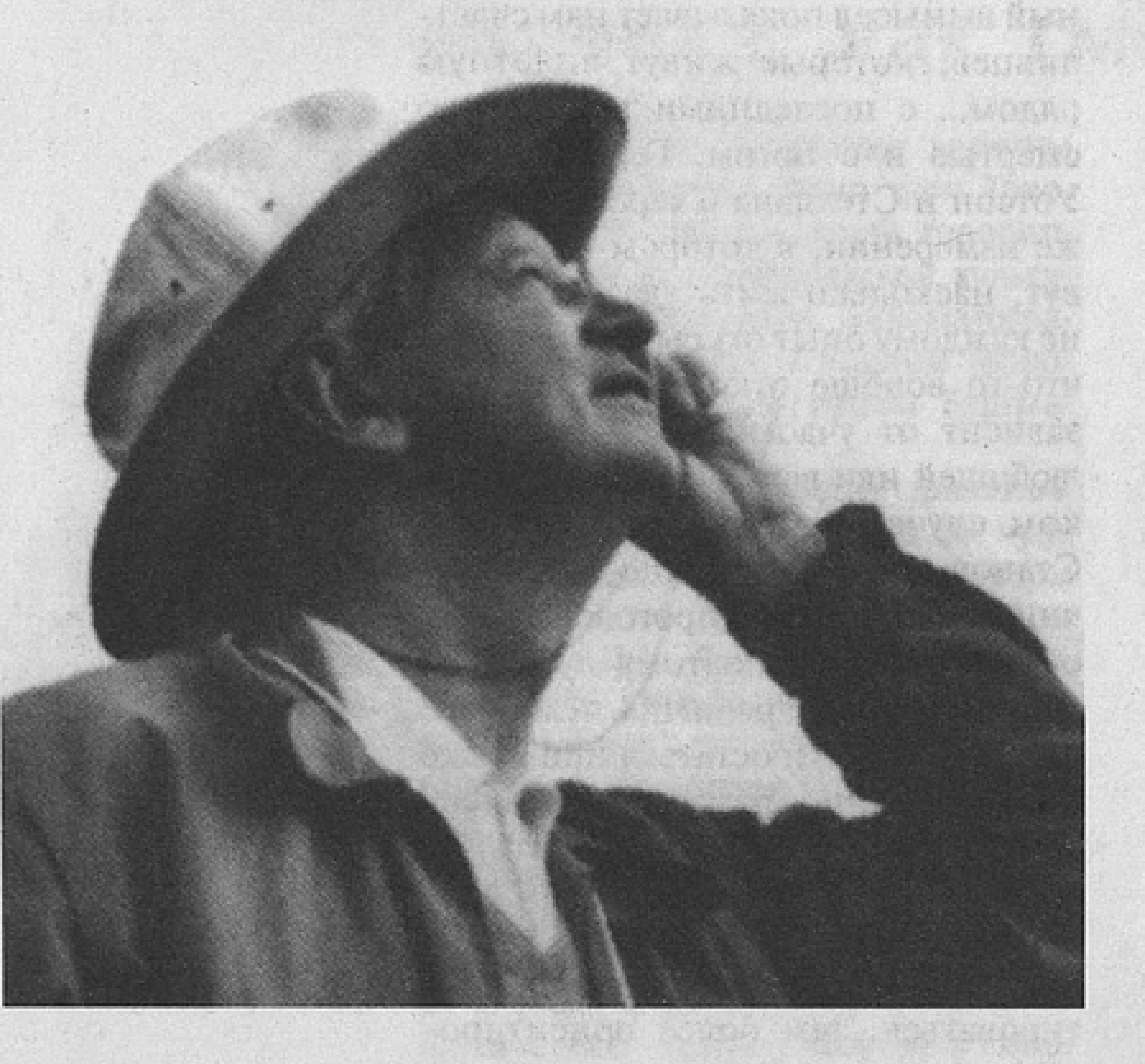
В картине Ларса фон Триера спор о возможности веры ведется косвенно, но по существу он еще более заострен: героиню, обладающую верой, обвиняют не только в невменяемости и безнравственности, но и в кощунстве. Оба режиссера имеют в виду веру в радикальном выражении, когда она дальше от традиционного благочестия, чем от чего-либо другого. Кьеркегоровская дилемма. Если угодно, чудо, о котором говорят оба режиссера, — чудо самой веры, ее трагически чудесный, неотмирный характер. Трагически — потому что человек, отмеченный такой верой, уже не жилец, ему нечего больше делать в обществе, и обществу ничего не остается, как только преследовать его и отторгать. Вера показана как разрушение всех устоев «нормальной жизни».

Владимир Бибихин. Я думаю, совершенно одинаково в обоих фильмах можно считать — и так лучше считать, чтобы не слишком вдаваться в богословие и в философию, — что чуда нет. В «Слове» Дрейера можно думать, что физической смерти героини все-таки не произошло и все решило настоящее человеческое участие; когда оно проявилось, Ингер проснулась, так как была в летаргическом сне. В фильме «Рассекая волны» Ларса фон Триера можно вспомнить о том, что и ежедневно обыденный человек без всякого чуда поддерживается в жизни в той мере, в какой имеет соучастие, заботу других. Я бы поэтому предпочитал ради чистоты, умственной санитарии пока смотреть так, что чуда нет ни в старом, ни в новом фильме, или уж тогда начать с вопроса: все-таки что такое чудо? Чудом окажется жизнь, которая по определению зависит от любви, которая тогда вдвойне чудо, и, разумеется, выход открыт не всем напрямую (но без каких-то окон из «реальности» в чудо), а так, что единственное пространство, в котором имеет смысл быть, оно же и чудо. Да разве не так? В обоих фильмах нас по-разному в это пространство вводят, особенно во втором. Не то что художественный вымысел показывает нам счастливцев, которые живут вплотную рядом... с последними вещами, со смертью и с Богом. Герои Эмили Уотсон и Стеллана Скарсгора в том же измерении, в котором и все живут, насколько жить удается. Разве не каждому опыт открывает (если он что-то вообще открывает), что все зависит от участия чьей-то души, любящей или верующей, но во всяком случае ранней, дословесной. Становится очень трудно, когда начинаются попытки проговорить эту основу всего, и поэтому лучше не выходить пока в религию, тем более в православие, и остаться при языке искусства кино, раз уж ему удалось здесь и сейчас нам приоткрыть заветное простра́нство, слишком раннее, слишком неуловимое, чтобы каждый умел запросто в нем ориентироваться, тем более ориентировать.

Михаил Рыклин. Если говорить о возможности кино в принципе представить какое-либо чудо, то мне кажется, что само появление кино означает, что чудо находится исключительно *внутри* кино. Никакого другого чуда нет, то есть по мере возможности чудо представляется, скажем, Гриффитом, Эйзенштейном, Дрейером. Но только изнутри кино, и в разных случаях оно абсолютно разное. Проблема трансцендентности чуда снимается техническими приспособлениями, с помощью которых делается кино.

Олег Генисаретский. Первое, обо что претыкаешься, пытаясь ответствовать на предложенную тему, так это вопрос об опыте проживания чудесного (персонажем или зрителем) и о способах его экранного представления. Доступен ли он, и если да — что само по себе удивительно, — то его осознание прибавляет ли что-либо к его переживанию? Впрочем, о такой зыбкой материи уместней, мне кажется, выражаться косвенным образом, то есть как раз сквозь сознаваемый опыт.

По моему краткому разумению, чудо — это свидетельство таинства святости, свидетельство-событие веры и свидетельство-сообщение о вере. (Не без смущения произношу в



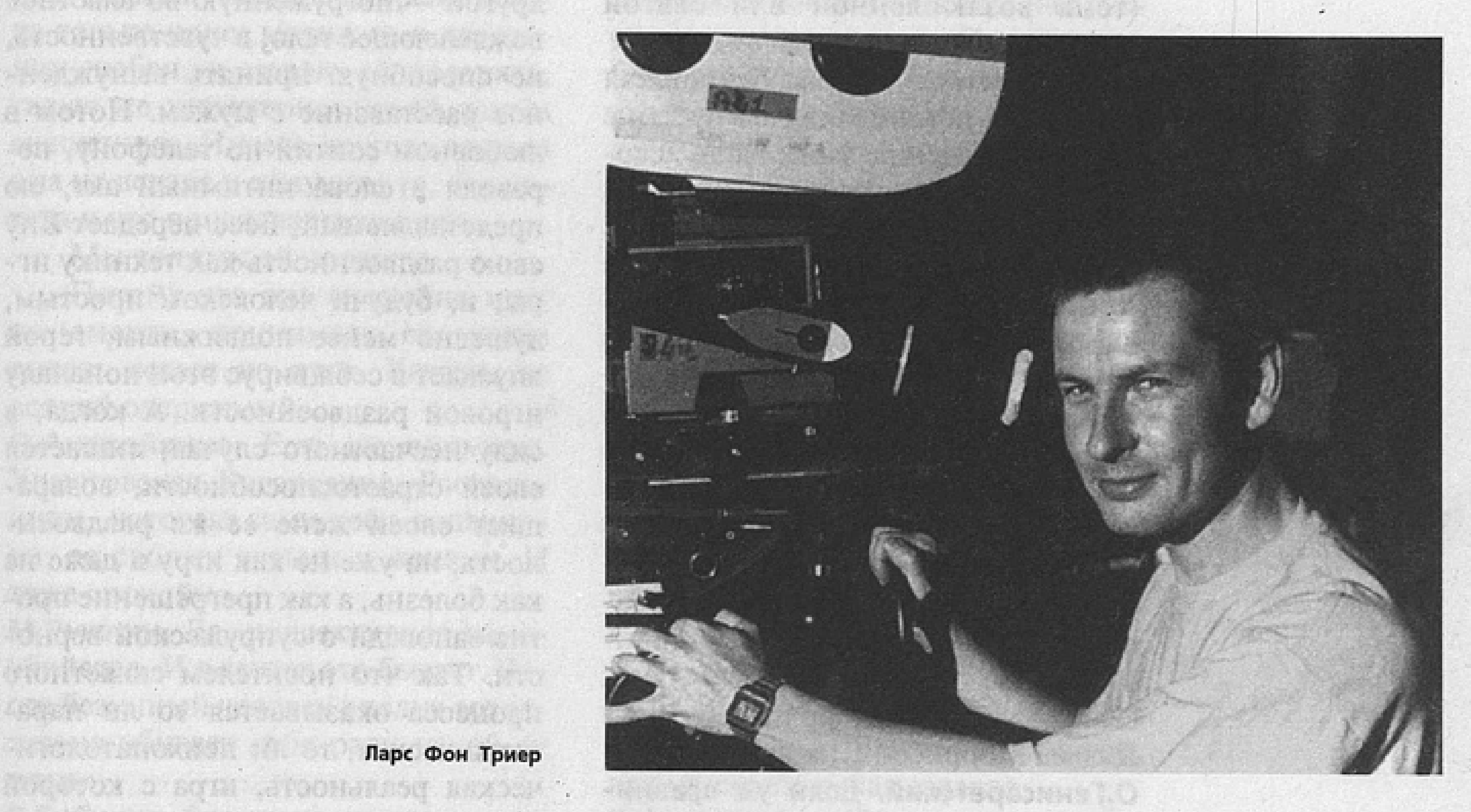
Карл Теодор Дрейер

кинозаведении слова, имеющие строгий смысл внутри церковной ограды, но, поверьте, так моя речь будет правдивей.) Вне ведения таинств и тайноводств, как ни на что не сводимого жизне- и мироотношения, чудесное неминуемо оборачивается магическим материализмом, а то и банальной демонологией; вне ведения святости — заигрывания с силами, в присутствии которых никак не скажешь: «Ад, где твоя победа?» И такое «вне» невосполнимо ссылками на всепроникающую власть бессознательного. О том, видимо, и говорили встарь: чудеса сверхъестественны, но не противоестественны.

Поэтика чудесного лишь фокусируется сюжетно связанными событиями, указывающими на себя, как на «чудо», но не ограничивается ими. Оно есть налицо также в рассеянном виде, насыщая экранное пространство перекличками узнаваний своего присутствия. Когда в фильме Дрейера Жанна д'Арк перед казнью произносит, обращая взор к небу: «Я буду с вами сегодня вечером в раю», младенец отрывается от материнской груди и видит пролетающих над площадью птиц. Такие сюжетно не связанные события, не взывающие к себе, как к чуду, манифестируют веяние чудесного посильнее иных инсценированных чудес.

Что касается сюжетно связанных экранных манифестаций чудесного, то они подпадают под поэтику «волшебной черты», оставляющей зрителю свободу выбора между естественной, профанной и сверхъестественной, святостной мотивировками «чудесного» события. Является ли (по молитве Йоханнеса) возвращение к жизни Ингер воскрешением из мертвых или пробуждением из летаргического сна, считать ли раздвоенную речь героини фильма фон Триера Бесс симптомом ее душевной болезни или — на другом полюсе — богообщением, — разности сюжетно не определенные, адресованные нашему выбору.

Но это никак не буриданова ситуация: свидетельствуемое «по вере вашей» чудо не самодостаточно, не самоценно, оно значимо в домостроительстве веры и потому отдано нам «на усмотрение», склоняет к признанию себя, а не требует его настоятельно. Так что двойное видение не умаляет возможности события чудесного. Но и событийные манифестации подвешены в вольном воздухе, где чудо веет когда и как хочет, возмогая своим присутствием и тех, кто «за» экраном, и тех, кто «пе-



Ларс Фон Триер

ред» ним, сбыться сотаинниками того, что чудится.

Ольга Андрейкина. В «Слове» Дрейера чудо явлено в обычном христианском понимании. В «Рассекая волны» фон Триера бог, которому героиня молится, — это, скорее, какой-то архаический рок, требующий человеческих жертв. А фактически, обращаясь к Богу, она разговаривает сама с собой. Таким образом, нет никакой прямой связи между ее молитвой и чудесным. Возможно, выздоровление мужа — простое совпадение или морок. В фильме Дрейера нужна только детская вера, и Бог воскрешает умершую. А в фильме фон Триера все делает сама героиня. Приносит себя в жертву, отдаваясь матросам на корабле, и ее муж выздоравливает. Бог здесь бесстрастный наблюдатель, говорящий с ней страшным (ее собственным) голосом: «Будь хорошей девочкой».

Одной веры в то, что можно молитвой удержать умирающего от смерти, здесь недостаточно. Бесс должна уничтожить себя, чтобы сохранить жизнь мужа. Жизнь за жизнь. В «Слове» оказывается достаточно веры и никто не погибает, не совершается ничего ужасного. А здесь, в «Рассекая волны», нужна такая чудовищная жертва.

Мне кажется, Дрейер и фон Триер по-разному восприняли фразу из «Песни песней»: «Крепка, как смерть, любовь», поэтому и сами структуры их фильмов различны. В «Слове» нет ничего плотского. Любовь во всех проявлениях целомудренна. В фильме фон Триера мы видим исключительно плотскую сторону любви. Здесь даже духовные проявления — через плоть, через призму физиологии. Чудо фон Триера — демонического, низового характера, чудо Дрейера — небесного. В «Рассекая волны» героиня отказывается от себя, полностью подчиняясь воле голоса, который звучит в ней самой, в «Слове» Йоханнес обретает — через осознание своей немощи — силу.

О.Седакова. Это неправомерное противопоставление. Эротическая тема фон Триера явно метафорична, и эта метафора (или символ) вполне традиционна, особенно у западных мистиков, бравших тему «Песни песней». «Крепка, как смерть, любовь» — это какая любовь: плотская или «духовная»? И другие реминисценции традиционны: например, блуд на корабле напоминает о сцене из жития Марии Египетской. Конечно, все преднамеренно сдвинуто, но са-

мо по себе знакомо читателям житий и других церковных сочинений (тема возлюбленной или святой грешницы).

О.Андрейкина. Мария Египетская сорок семь лет замаливала в пустыне свои блудодеяния. Хотя ваша ассоциация вполне понятна, ведь фильм фон Триера и выстроен как житие: этакая «новая мученица», как Иисус Христос — суперстар. Рок — Евангелие, мученица плотской страсти... В фильме Скорсезе «Последнее искушение Христа» Христос женится на Марии Магдалине. «Рассекая волны», по-моему, из той же серии.

А что касается святости... В Болгарии на прошлом чемпионате Европы по футболу болельщики требовали произвести в святые футболиста Христо Стоичкова. Не удивлюсь, если в мученики скоро произведут и Джима Моррисона, например.

О.Генисаретский. Если уж сравнивать манифестации чудесного в фильмах Дрейера и фон Триера, то стоит обратить внимание на разность их психокультурных контекстов. За первым из них — расколдованный протестантский мир, в котором святость и таинства догматически и литургически умалены чуть ли не до нулевого градуса, но самодействует слово; для восполнения его до возможности манифестации чудесного Юнгу пришлось учредить коллективное бессознательное, а Дрейеру погрузить Йоханнеса, вообразившего себя Христом, в состояние сомнамбулы-харизматика (кстати, экранный образ этого состояния весьма убедителен оккультно или, если угодно, психотехнически). За вторым — постпсихоаналитическая ситуация, дешифруемая скорее в психотерапевтическом, чем в конфессиональном контексте.

Героиня фон Триера с первых кадров вводится в сюжет со своей способностью к двойной речи и амбивалентностью мотивов поведения. Предшествующий экранно представленным событиям анамнез ее душевного состояния неизвестен, хотя врач проговаривается о ее пребывании в психиатрической клинике после смерти брата. Что у нее было с верой, с молитвенностью раньше, остается неизвестным. Мы видим и слышим героиню, с одной стороны, говорящую с Богом, а с другой — погруженную во властное вожделеющее тело, в чувственность, не способную принять вынужденное расставание с мужем. Потом в любовном соитии по телефону, переводя в слова интимный акт, ею представляемый, Бесс передает Яну свою раздвоенность как технику игры, и, будучи человеком простым, душевно менее подвижным, герой впускает в себя вирус этой поначалу игровой раздвоенности. А когда, в силу несчастного случая, лишается своей страстоспособности, возвращает своей жене ее же раздвоенность, но уже не как игру и даже не как болезнь, а как прегрешение против заповеди о супружеской верности. Так что носителем сюжетного процесса оказывается то ли парапсихическая, то ли психопатологическая реальность, игра с которой приводит героиню к гибели.

О.Андрейкина. В «Росмерсхольме» Ибсена есть сходная коллизия — пожертвовать жизнью одного человека, чтобы спасти жизнь другого. Но все равно в итоге — гибель. А здесь грех должен спасти жизнь. Однако тема греха, очень важная для Кьеркегора, Дрейера, Ибсена, в фильме фон Триера вообще не присутствует. Мол, нет греха, если есть *такая* любовь, *такая* страсть.

В общем, это не характерно для скандинавской культуры. Для того же Дрейера было бы абсолютно невозможно совокупление героев в туалете, на верфи, в телефонной будке и дальше уже где угодно и как угодно.

Зато вторая любимая тема всех скандинавов — безумие, и здесь фон Триер — сын своей отчизны. Любопытно, что у Ибсена безумные тоже сексуально очень активны. Может быть, также вследствие одержимости нечистым духом?

М.Рыклин. На мой взгляд, главная героиня фильма — больная просто со всех точек зрения. При жизни никто не считает Бесс святой. Святой ее называет врач только после смерти. Он говорит, что причина гибели Бесс в том, что она была хорошей. До смерти она воспринимается всеми, и церковью прежде всего, как больная...

В.Бибихин. Разве неизвестно, что было в предыдущие годы с Бесс? Она сказала, что все это время делала только одно: молилась о даровании любви, и можно ей поверить, такую же характеристику ей дает и священник. Ничего другого всерьез она не делала и получила то, что хотела и что признала настоящим.

Мы должны ей поверить.

Потому что она спокойно идет на смерть, принимает ее, когда смерть встает на пути. Кстати, не всякий одержимый...

О.Андрейкина. Есть же примеры. Хлыстовская Богородица. Раскольники, которые сами себя поджигали, со своими детьми и женами. И тоже спокойно.

М.Рыклин. Да, коллективное самоубийство. И в сектах это бывает. Часто безумный человек вполне сознательно убивает себя ради какой-то идеи.

В.Бибихин. Это очень интересно, и я рад, что нам напомнили о случаях с самосожжением. Кто-то отнесет их к патологии, но, господа, так оно и есть, если смотреть трезво, это нам предложено: выбор между благополучно-безысходным поведением и другой путь, где страшно. Самосожжение, самоубийство далеки в газетных сообщениях и статистике, а здесь приблизились, задели нас не патологическим фактом, а вдвижением здесь и теперь, благодаря искусству, незащищенного пространства, края которого смерть. «Рассекая волны» не просто фильм, это сообщение и, как я рискнул бы сказать, откровение.

Почему нельзя просто рассматривать эту экранную историю как частный каприз одного человека? А по той причине, которая была названа: из-за присутствия, благодаря «игре» «актеров», этих вещей, последних, как смерть, и из-за готовности стоять перед ними. Такая вера, когда человек спокойным шагом будет идти к краю, которого все боятся, в свою очередь требует в нее поверить.

О.Андрейкина. Но ведь есть же масса примеров героического исповедничества. Вся история России семидесяти лет советской власти об этом свидетельствует. Или, например, человек приходил в турецкий стан и говорил: я есть христианин. И его душили, убивали. Или вот сейчас в чеченской войне глумились над русскими священниками. Почему надо идти на смерть, становясь проституткой, плыть на какой-то корабль, где над тобой непременно надругаются и убьют? И только так стать «святой». Почему?

В.Бибихин. Почему надо идти на эту смерть? Интересный вопрос. В самом деле, почему, пока Бесс еще молилась о любви, она принадлежала общине, и было все славно, и она была образцовой дочерью, но когда то, о чем она молилась, пришло, начались все эти необратимые вещи? Это очень интересно, с какой мерой неизбежности, необходимости все меняется после переступания порога. И мне кажется, что в этом фильме, хотя здесь особый вопрос, шаг в *настоящее* пространство просчитан, как математическая задачка.

О.Андрейкина. Но если один хочет от другого чего-то, что не соответствует его главным жизненным принципам, почему, спрашивается, тот должен подчиняться его воле? Не понимаю.

О.Седакова. Я повторю: не стоит понимать слишком буквально эту эротическую тему. Она дана как яркий пример имморализма веры. Таким же имморализмом, как настаивает Кьеркегор, было жертвоприношение Авраама. Кто из добрых прихожан, дразнит он, одобрил бы убийство сына?

О.Андрейкина. В случае с Авраамом достаточно веры. Бог не допускает убийства. Здесь веры недостаточно, никаких овечек, нож опускается на шею. В этом разница, по-моему.

М.Рыклин. Что сближает эти два фильма, а также эти фильмы с некоторыми лентами Бергмана, так это жестокость и холодность церкви. Единственный человек в «Слове», который настаивает на том, чтобы Йоханнеса положили в психиатрическую лечебницу, — это пастор. Даже врач говорит, что чудо как физический феномен в принципе возможно, и поэтому Йоханнес, видимо, является носителем какого-то чуда.

Как только героиня фильма «Рассекая волны» надевает на себя

наряд проститутки (красную кожаную короткую юбку, черные кружевные чулки и т.д.), ее отлучение от церкви однозначно. Она мгновенно становится отверженной, даже мать не хочет впустить ее в дом.

О.Седакова. Помните, священник говорит: «Я исполняю обычай общины». И неохотно его исполняет.

О.Андрейкина. Поэтому Ян сам тайком хоронит Бесс в море.

М.Рыклин. Да. Он же понимает, что она не получит церковного погребения, ведь ее прокляла община.

А когда героиня заговорила в церкви, это для общины было не менее шокирующим, чем то, что она пришла туда в одежде распутницы. Пастор сказал: «Как ты могла здесь заговорить?» У них женщина в церкви говорить не может. Хотя в других конфессиях сейчас уже женщин в священники рукополагают.

В этом смысле, я бы сказал, у скандинавов какая-то проблема с их церковью: с одной стороны, притягательность самой идеи Бога не оспаривается, но то, как эта идея преломляется в церкви, фрустрирует их...

О.Седакова. Почему у скандинавов? Можно вспомнить Феллини: у него тоже такая антиклерикальная религиозность, да и вообще... Кажется, другого рода религиозности у художников нашего века и не бывало (Пьер Клодель — исключение).

«ИК». Вообще и в том, и в другом фильме отношение к церкви явно выходит за рамки канонического протестантизма и свидетельствует о некоем стихийном обновленчестве и даже внеконфессиональном пути веры.

О.Седакова. Кажется, у фон Триера дело не в протестантизме. В фильме показана община и архаичный мир общинного права. Горный клан и остракизм.

«ИК». Но о чем все-таки речь — о принципиальной антицерковности современного человека или о некотором виде социальной критики в адрес церкви, которая есть и у Дрейера, и у фон Триера?

О.Седакова. Проблема обоих фильмов — мир харизматика. Человека, состоящего в непосредственном общении с высшей силой. Почти для всех партнеров такого героя это существование представляется патологическим, требующим изоляции.

Из нашего обсуждения видно, что и для многих критиков тоже. Например, говорение двумя голосами — на мой взгляд, убедительная и даже очаровательная находка. Но оба режиссера верят своим «больным» героям и хотят показать, что они неспособны жить в этом мире, во всех его институтах именно потому, что этот мир не примиряется с присутствием веры. И самое большое сопротивление живому общению, как получается и у Дрейера, и у фон Триера, оказывает церковь: это привычная критика церкви. Привычная для Запада, между прочим. Наш антиклерикализм — прошлого века — скорее аргументировал не от морали или личной харизмы, а от страдания за бедных, несчастных, гонимых. Да, от социальной жертвенности. Помните у Некрасова о Белинском:

Его послал Бог гнева и печали
Царям земли напомнить о Христе —

его, безбожника, а не кого-то из церкви. В российском контексте эротическая или психиатрическая символика антиклерикализма кажется немыслимой. Другая история.

В.Бибихин. Можно еще сказать о верно замеченной критике в картине фон Триера? В самом деле, ведь тут критика не только церкви, но и общины, и — шире — общества, и медицинской профессии, а через нее всей техники, всей жизни современной цивилизации вообще. Все меркнет рядом с этим явлением, которое названо Бесс Мак-Нейл, а создано, в первую очередь, Ларсом фон Триером и актрисой Эмили Уотсон (игру других актеров я бы тоже назвал безупречной), — рядом с явлением веры как стихии. Кстати, чтобы держаться дальше от богословских и культурологических схем: даже Бог там ни при чем, он вторичное имя первичной неименуемой силы. Бесс другим своим голосом — тем же, каким говорит за Бога, — говорит и за своего мужа (спящего на больничной постели). Здесь, в этом другом ее голосе, явлена та степень близости к первым вещам, к смерти, к ночи, к жизни, где и Бог, лучше сказать, то, что называ-

ют им, уже вторичен. И здесь та первичная простота и сила, рядом с которой все затмевается, буквально падает, как карточный домик: вся церковь, все общественное устройство и привычки церковной общины. То, что Ларс фон Триер не поехал в Канн для получения премии, дает основания предполагать, что в своей критике цивилизации он всерьез живет; и перед лицом того, что ему с его актерами удалось развернуть в «Рассекая волны», оказывается под вопросом вся кинопромышленность и вся система обсуждения кино. Похоже, он знает, *что* несет: заряд силы, которая смеет стоять перед накатом цивилизации.

О.Андрейкина. Ну вот уже и Бог по отношению к Бесс, к харизматической стихии вторичен.

В последнее время стало не стыдно говорить о Боге, но почему-то все еще стыдно говорить о дьяволе. В житийной литературе описана масса случаев, аналогичных тому, что мы видим в фильме «Рассекая волны». На православном языке это называется впасть в прелесть. Описано множество историй с обязательным самоубийством в финале, как и показано в фильме фон Триера, когда люди дурными голосами начинают разговаривать с дьяволом, принимая его за Бога, за Ангела, за кого угодно, подчиняются его воле, тому, что он им диктует.

Вместо того чтобы просто сказать — это зло, это не есть хорошо, говорят: это, конечно, нехорошо, но... И это «но» занимает все больше и больше места, слишком многое принимается к рассмотрению и оправданию. В фильме «Леон» киллер — по дружбе — учит девочку, которая в него влюблена, своей профессии. Душераздирающая история.

М.Рыклин. Какой здесь можно поставить медицинский диагноз? С моей точки зрения, как и с точки зрения почти всех персонажей фильма фон Триера, Бесс душевно больна. Я понимаю, что она безумна, когда начинает беседовать с Богом и «воспроизводить» его голос. Это клинический вариант. Сравним другую разработку этой темы «двухголосья». Например, в фильме Хичкока «Психоз». Насколько в «Психозе» это сделано грамотнее и техничнее. Там мы не понимаем, жива мать Нормана Бейтса или нет. Он подделывает ее голос до последнего момента, и только в конце психиатр, выступая как некий deus ex machina, объясняет нам, что это голос Нормана. А в течение всего фильма мы верим, что мать жива. Тема «двухголосья» у Хичкока — с точки зрения законов кино — проведена на три порядка лучше, чем у фон Триера.

А муж Бесс в сложной для себя ситуации просто эксплуатирует эту ее ненормальность. Зачем он заставляет ее ему изменять? Ведь его интересует исключительно то, *что* она будет рассказывать ему об измене. Безумие героини проявляется в том, что она все выполняет буквально. Мы сумасшедшему человеку говорим, что в доме холод. Он берет спички и поджигает дом. Мы имеем в виду какую-то метафору, а он практически реализует ее на наших глазах. И так же эта несчастная женщина. Она реализовала некую метафору и в результате погибла.

Но дело в том, что хотя Бесс безоговорочно исполняет все, что от нее требует муж, ему от этого лучше не становится. Правда, ему становится хуже, он почти умирает, если она этого не делает. В финале Бесс вся в крови, которую она принесла в жертву своему Богу, чтобы Ян остался жив.

«ИК». В «Ностальгии» Тарковского герой тоже совершает по сути языческое жертвоприношение. Он умирает, веря, что может отсрочить гибель человечества. Но там для этого ему нужно было пронести горящую свечу от одного края бассейна до другого, а в фильме фон Триера героине, чтобы «спасти» мужа, требуется отдать себя на поругание. И о каком разговоре с Богом здесь может идти речь?

О.Андрейкина. Она верит в мужа, а не в Бога. Помните тот момент, когда Бесс приходит в церковь и начинает разговаривать со своим богом? Она сомневается в необходимости такой жертвы, какой от нее требует ее муж, но ее бог молчит. Она говорит: «Где ты, где?» Но ее бог не отвечает. Когда Бесс все-таки решается

и плывет на корабль на явную смерть, она снова слышит этот страшный голос, который говорит: «Я здесь, я рядом».

М.Рыклин. Вы говорите так, как будто это имело место на самом деле.

О.Андрейкина. Совершенно верно, ничего этого не было. Весь фильм метафоричен настолько, насколько метафорично всякое житие. А этот жанр подразумевает назидание. Быть может, этот фильм о целом поколении людей, говорящих со своим Богом, я имею в виду «Дорз» и Вудсток и вообще все, что связано с этим временем, к которому фильм стилистически как-то относится. А возможно, идея этого фильма — личная, но я не знаю о фон Триере ничего, кроме того, что он боится самолетов и не приехал в Канн забирать свою награду. Ну и еще то, что он снял фильм о времени поколения детей-цветов. Может быть, этими колоколами в небе, которые заслужила в финале Бесс, он что-то свое хоронит?

«ИК». А вам не кажется, что фон Триер хотел сказать, что это такой силы жертвенная любовь, которая в конце концов даже награждается колокольным звоном с небес? И что это его языческое представление о чувственно-мистическом мире, где благодаря кровавому жертвоприношению возможно чудо?

М.Рыклин. Я вообще считаю, что тема чуда в фильме «Рассекая волны» нам искусственно навязана. Там нет никакого чуда, просто Ян выздоровел. Почему он выздоровел? Бесс прекраснейшим образом могла не заниматься тем, чем она занималась, он бы все равно выздоровел, ему делали электрошок, какие-то процедуры. Но даже если мы признаем его выздоровление чудом, это не имеет никакого отношения к тому, что Бесс отдавалась кому-то в каких-то там дырах и на каких-то кораблях.

Ян выздоровел (назовем так) по причине «икс». Может быть, он просто крепкий парень, может быть, ему сделали еще какую-то важную процедуру. Ему же советовали поехать в Глазго, и он поехал туда и сделал операцию, и врач ему гарантировал, что он довольно быстро там выздоровеет.

О.Андрейкина. На мой взгляд, фильм Дрейера более смелый. Автор не показывает летаргический сон, он показывает именно чудо. Фон Триер тоже убеждает нас в чуде, но фактически его нет. Есть как бы отголосок — небесный колокольный звон. В «Слове» чудо свершается на наших глазах — человек оживает. А у фон Триера, в общем, рассказана жалостливая история на тему — «она сошла с ума». Кроме того, перед смертью героиня говорит: «Неужели я так сильно ошибалась?» У зрителя действительно может создаться впечатление, что она ошибалась. Похоронный колокольный звон не прочитывается однозначно. В нем есть двусмысленность.

М.Рыклин. Или, к примеру, как объяснить то, что, умирая, Бесс спрашивает: «Ян выживет?» А ей отвечают: «Он не выживет». Почему он выздоравливает, мы этого не знаем. Мне один врач-онколог, специалист по лимфогрануломатозу, рассказывал, что у него был случай чудесного излечения, когда он послал совершенно безнадежного больного к какой-то бабке и тот возвратился здоровым. С тех пор он посылал к ней других больных, но бабка никого больше не вылечила. То есть бывают вещи, которые не поддаются простому объяснению — почему один больной вылечен, а десятки других больных умирали. Наверное, бывают люди, одаренные способностью восстанавливаться.

Я помню, был такой советский фильм, когда герой умирает в больнице, а его жена подходит к окну и кричит: «Не умирай! Не умирай!» — и у него начинает биться сердце. И если такое было возможно в советском кинематографе, значит, возможно везде.

О.Генисаретский. А вот в «Седьмой печати» Бергмана жена странствующего рыцаря, оставшаяся одна в замке, чтобы дождаться мужа, встречает его чтением Апокалипсиса, понимая, что вместе с ним приходит и смерть.

О.Андрейкина. Если уж говорить о женской верности, то я не понимаю, почему все забывают о Сольвейг.

Она-то спасает своего мужа верностью и верой. И не случайно в «Седьмой печати» остаются в живых только простецы, семья бродячих актеров, которых, как мы видим, благословляет Матерь Божия, — Смерть о них забывает, о чем они и не ведают.

«ИК». Вообще это любопытный вопрос — о выживании простецов и о том, как изменился медиум чудесного.

М.Рыклин. Каким образом Бесс оказывается медиумом чудес? Ее муж выздоравливает по причинам, которые нам абсолютно непонятны, она же действует совершенно в логике грез, в каком-то смысле она его этим даже заразила, и он принимает эту игру.

В.Бибихин. Но я хотел бы вам возразить. Ведь у Дрейера резон аномального поведения был вот какой. Миккель, муж Ингер, говорит, что он забывает, что такое любовь и что такое заниматься любовью, и боится, что забудет это совсем. А когда эта память совсем уйдет из его существа, жизнь перестанет держаться на своих ниточках, он умрет. Как бы плашмя ни было все это сказано, здесь живо понимание, что ведь на самом деле род, секс, жизнь связаны именно так, мертвым узлом. Думать по-другому можно, но для этого не нужно особого благочестия, достаточно простого испуга перед тем, как все круто завязано.

М.Рыклин. То есть если я, например, скажу: для спасения моей жизни нужно, чтобы человеку, который сейчас идет по улице, выкололи глаза. Это необходимо для спасения моей жизни. Допустим, вы мой сын, и я, как отец, приказываю вам это сделать. И вы, как любящий сын, выкалываете глаза первому встречному. С какой логикой ситуации мы здесь сталкиваемся?

«ИК». И какого рода Ян требует от Бесс жертвенности? Не на всякую же жертвенность человек может пойти, тем более если считает, что разговаривает с Богом. Есть запретные вещи. Табу. Нельзя — и всё. Иначе это называется идолопоклонство. «Не сотвори себе кумира». Бесс творит себе кумира из другого человека.

М.Рыклин. Мне вообще кажется, что в этом фильме есть существенные психологические изъяны. Простой парень, работающий в море на нефтедобыче, вдруг неожиданно ведет себя как некий «либертен» XVIII века и утверждает, что измены жены нужны для его выздоровления. Вряд ли какой-нибудь пострадавший в забое шахтер Воркуты потребует от своей жены, скажем, чтобы она проституировала, а он тем самым выздоравливал.

Если бы такое маркиз де Сад сказал своей жене, я бы понял, зная, что маркиз де Сад писал определенные тексты и вполне мог потребовать этого от своей жены, но и в этом случае не ради своего выздоровления, а ради получения удовольствия. К выздоровлению это вообще не может иметь никакого отношения.

О.Андрейкина. Когда Бесс первый раз приходит на корабль, капитан ей говорит: давай сначала с матросом, а я буду смотреть. В принципе ее муж поступает так же, как этот капитан. Или фон Триер все это откровенно пародирует, или сам запутался в своем фильме. Впрочем, может быть, мы запутались, а фильм этот просто мистификация, на которую мы попались?

М.Рыклин. Помните, Ян говорит: «Я никогда не дам развода». Он хочет, чтобы Бесс оставалась его женой, но при этом призывает ее прелюбодействовать и рассказывать ему обо всем. И тогда он будет выздоравливать.

Но, извините, спросите любого врача: выздоравливал ли когда-нибудь человек таким образом? Из-за того, что его жена проституирует и рассказывает ему об этом. Способствовало ли выздоровлению хоть одного человека в мире подобное действие?

О.Андрейкина. Здесь сложнее. Она сама может и не называться прелюбодейкой, но то, что она делает, — это прелюбодейство.

О.Седакова. Обратите внимание, когда доктор, который лечит Яна, признается ей в любви, Бесс его резко отвергает: это было бы изменой мужу. Безличный медиум, не заслоняющий мужа, — вот что ей нужно.

Это, несомненно, странная форма верности, но она дана как форма верности.

О.Андрейкина. Лично я с этим не спорю. Бесс как раз не проститутка, но то, что она делает, — это проституция.

О.Генисаретский. Мне кажется, что в фильме Дрейера есть одна маленькая фраза о крестьянском благородстве. Там оно еще было или, по крайней мере, мыслилось как присутствующее. В фильме фон Триера создана реальность, где его нет, оно не предполагается как данность. Поэтому какие бы жертвы ни приносила героиня, она уже существует вне этого мира благородства.

О.Андрейкина. Фильм начинается с того, что Бесс венчается, просит благословения у священника, она невинна. То есть, казалось бы, идет по патриархальному пути, но уже во время свадьбы предлагает своему мужу совокупиться в туалете. Хотя даже он удивлен, что она не хочет в первый раз это сделать в более романтическом месте.

М.Рыклин. Еще до свадьбы Бесс ведет себя истерически. Она встречает своего жениха пощечиной, хотя, вероятнее всего, он опоздал не по своей вине (самолет вовремя не прилетел). То есть перед нами абсолютно истеричная, сумасшедшая женщина. И в принципе логично, что близкие хотят ее отправить в клинику, чтобы лечить. Но она проходит весь этот путь до конца, и в принципе только смерть меняет логику ее болезни. А вот у Дрейера намек на диагноз Йоханнеса лишь со стороны священника. Он говорит: «Лучше бы положили вашего сына в сумасшедший дом». Зато близкие смотрят на него не как на больного, а как на родного человека... Брат Миккель все время говорит: «Он выздоровеет». И в конце Йоханнес выздоравливает. Хотя, казалось бы, он вполне вжился в роль Христа.

О.Седакова. Йоханнес болеет, как объясняет отец, потому что начитался Кьеркегора. «Свидетель истины» для него стал противоположным доброму прихожанину.

О.Андрейкина. В «Болезни к смерти» Кьеркегора есть фраза, соотносящаяся с фильмом Дрейера. Ее смысл в том, что люди перестали отчаиваться, не умеют впадать в отчаяние. А *слово* действует только для тех, кто находится на последней границе отчаяния. И для того, кто отчаивается, чудо становится единственно возможным. От того, насколько он верит в возможность чуда, это чудо свершается или нет. В фильме Дрейера с именем Кьеркегора связана болезнь, только болезнь эта уже не к смерти, а к славе Божьей. Этот фильм не о «человеческой любви», а о духовной вере.

Фильм фон Триера душевный. Даже душещипательный. Прекрасно снятый. Но сама коллизия очень банальна. Есть масса сюжетов принесения себя в жертву и масса заимствований. У Шекспира, у Пушкина в «Анджело», честь сестры за честь брата. Ответ классической героини: «Я тысячи молитв за смерть твою имею, за жизнь уж ни одной». Это норма. Чем жестче норма, тем больше возможности для трагедии. Фильм фон Триера начинается как трагедия, заканчивается как пошлая драма с колокольным звоном. Для трагедии в наше время — частной, к примеру, как «Анна Каренина» — нужны суперисключительные обстоятельства, не развод, конечно, который как раз норма. И, может быть, фон Триер сознательно не идет на трагический финал, исключая сегодня возможность трагического как категории, заменяя ее фарсовым, в этом контексте, колокольным звоном. Почти издевкой.

О.Генисаретский. Когда Бесс в самом начале фильма сказала: «Давай повесим колокола», уже тогда можно было предположить, что они будут звонить в конце. И зрителю не составляет большого труда до этого додуматься.

Стоит ли вообще говорить о чуде, о манифестации чудесного применительно к фильму фон Триера? Я склонен отвечать на этот вопрос отрицательно. Что же касается колоколов в небе — после захоронения героини в море (по морскому обычаю), или возвращения в изначальные воды бессознательного, или прохождения воздушных мытарств, — то даже у тех, кто примет

звон за свидетельство засмертного спасения ее души, вряд ли будут основания относиться к нему как к событию чудесному.

В самом деле: чудесно ли спасение, если есть Спаситель, если чаешь воскресения мертвых и жизни будущего века?

«ИК». В контексте нашего разговора очевидно важен и вопрос о среде, которая так или иначе характеризует качество чудесного. Ведь среда серьезно изменилась. Если в фильме Дрейера это еще, в общем-то, патриархальная среда (там есть нечто идущее в глубину веков, что-то корневое), то в фильме фон Триера чудо происходит в некоем посттехнократическом социуме. Посттехнократическом не в том смысле, что техника достигла своего фантастического развития, а в том, что она уже превратилась в руину. Все эти индустриальные пейзажи, начиная от нефтедобычи в море и кончая кораблем, на котором Бесс совершает свое последнее жертвоприношение, — это пейзажи абсолютно деградировавшего техно. В этом смысле чудо призвано разрешить еще и тупиковую социальную ситуацию — ситуацию обанкротившегося прогресса.

О.Андрейкина. Фильм Дрейера очень традиционен. Хутор. Дом. Эти портреты, которые висят на стенах, как судьи тех, кто живет здесь. (Очень много портретов у Ибсена, это вообще отдельная тема для скандинавов — предки, род.)

Когда в финале фильма фон Триера Бесс уже не может войти к себе в дом, куда ее не пускает родная мать, это неминуемо означает, что у нее вообще нет дома, она везде чужая. И вся ее жизнь проходит на фоне этого выморочного технократического пейзажа. Быть может, это проблема и для самого фон Триера, когда традиционно скандинавское хуторское мышление уже утрачено. Поэтому фильм кажется очень европейским.

И вот еще что. Эти условные сюрреалистические пейзажи — заставки между главами фильма, — которые мы, видимо, должны считать райскими, озвучены рок-н-ролльной музыкой 60-х годов. Рок-н-ролл в раю — это, конечно, круто, но я не думаю, что фон Триер настолько авангардист. Безусловно, поколение 60-х могло всерьез считать, что такая музыка лучшая даже для рая. Но фон Триер — человек другой эпохи. Может быть, он над нами снова подшутил?

О.Седакова. А какое время действия? Вы говорите: посттехнократическое. Но по многим приметам мне кажется — это 60-е годы. И сама героиня, и сюжет напоминают раннего Феллини. Как бы новое явление романтизма 60-х, новая Кабирия. Блаженная и бессознательная, как сама жизнь.

О.Андрейкина. Сегодня вообще в моде, даже у девочек в ночных клубах, стиль 60-х. Самый писк.

«ИК». Это сложный вопрос. 60-е в кино сейчас очень часто рассматриваются как время вообще. Есть некий условный код, когда 60-е или конец 50-х свидетельствуют о времени как таковом, об исторической принадлежности сюжета как «отписке».

О.Андрейкина. Сюжет в эстетике 60-х годов со всеми ее атрибутами есть и у Тарантино, есть и в «Леоне», в котором очевидно противозаконные действия обретают какие-то романтические очертания. Мне кажется, на сегодня это такой виток развития истории культуры.

М.Рыклин. Фильм «Слово» сознательно архаичен, это эстетика, которую Дрейер разрабатывает на протяжении 20 — 30-х годов. Здесь мы видим какой-то его личный роман с кино.

И не случайно Делёз сравнивает Дрейера с Брессоном, с его «Дневником сельского священника», с такими фильмами Штернберга, как «Голубой ангел», «Красная императрица» и т.д. Делёз вписывает «кьеркегорианство» Дрейера в контекст паскалевских воззрений Брессона.

Фильм же фон Триера «Рассекая волны», я считаю, относится к жанру добротных кассовых фильмов, но, с точки зрения кинематографической фактуры, в сравнении с «Синим бархатом» Линча или с картинами Гринуэя фильм Ларса фон Триера, на мой взгляд, не столь значим.

7 Зак. 144

Вообще я не исключаю, что Ларс фон Триер в какой-то мере вдохновлялся творчеством Дрейера и не только «Словом», но и «Гертрудой», «Днем гнева», но мне кажется, что рассматриваемые нами фильмы эстетически *существенно* различны. Тут уже говорилось, что совершенно невозможно представить у Дрейера сцену совокупления, которая происходит в туалете во время свадьбы. Кроме того, «Слово» снято в основном в закрытых интерьерах, в доме Боргена и в доме портного Петера. Есть несколько выходов на пленэр, но и он обработан под павильон. Фильм «Рассекая волны» снят совершенно в других пространствах, здесь пленэрных сцен немало.

Кроме того, Дрейер детально разрабатывает второй план, то, что относится к периферийному зрению. Если вы внимательно приглядитесь, как он показывает комнату, портрет основателя рода, первого Боргена, портрет его умершей жены, — каждый план исключительно четко разработан. В фильме фон Триера второй план разработан достаточно обычно.

Творчество Дрейера, бесспорно, было эпохой в мировом кино. Если фильм «Процесс Жанны д'Арк» весь строился на крупных планах (другого подобного фильма я просто не видел), то в «Слове» Дрейер добился такого эффекта, что функционально крупный план сохраняется, хотя почти все снято со средней и даже несколько отдаленной дистанции. Режиссер виртуозно овладел кинематографическим пространством, полностью организовав второй план.

Вообще в этом фильме скандинавский крестьянин предстает перед нами в костюме с галстуком, в шляпе, в пространстве своей комнаты, очень хорошо организованном. И он все время пьет кофе.

В.Бибихин. Я думаю — хотя, разумеется, сразу соглашусь со специалистом в истории кино, если он поправит меня, — что Дрейер еще привязан к тексту, литературному, театральному, живописному; не случайно у него в кадре появляются картины в рамах, обстановка похожа на театральные декорации, прорисовывается контекст культурный (Кьеркегор), историко-религиозный (община, молитвенные собрания), камера *показывает* происходящее перед ней. В случае Ларса фон Триера я рискнул бы говорить о полной зрелости кино, которое эмансипировалось вполне и стоит на своих ногах, не ища опор в других искусствах. Потребовалось сто лет, чтобы кино достигло зрелости. И прием фон Триера, когда многие сцены сняты как бы любительской камерой с рук, будто выхвачены из действительности, оставленной тем самым необработанной, показывает зрелость кино именно там, где опытный глаз механически отметит отсутствие режиссерской и операторской техники как недостаток. Кино здесь стало простым, и его средствами сказано то, что раньше можно было сказать только текстом. Или киноподтекстом. Боясь критики со стороны Ольги Александровны[1], я думаю, что если, допустим, будет иметь смысл говорить о новом откровении, я не удивлюсь, что оно будет показано вот этими новыми средствами кино. Непонятно как. Еще нужно привыкать к этому языку, нужно его изучать. Как все сделано? Ясно, что до предела просто, но очень трудно понять, как именно. Я знаю, конечно, что это и должно быть гениально ровно в той мере, в какой элементарно. Все оставляется само по себе, как оно есть, увиденное этой будто бы любительской камерой. Есть завораживающие намеки в, казалось бы, наивном многократном повторении сцен в больничной палате, на буровой вышке, и ясно, что есть, о чем думать, но как достигнуто все это? Да и что именно достигнуто?

Только то, что *достигнуто*, — это, по-моему, ясно, и, наверное, фон Триер сам это понимает. Он может, конечно, не понимать, что именно он говорит и как он говорит, но то, что он сделал вещь с увлечением, одним дыханием, очевидно. В его фильме есть выход настолько к первым, настолько к простым вещам, что мы сразу же при толкова-

[1] О.А.Седакова. — *Прим. ред.*

нии будем впадать в интерпретацию, усложнения, например, отделяя чудо от нечуда.

Художник, как математик, если хотите, вычислил, вывел единственный ведущий не в тупик путь внутри нашего теперешнего мироустройства. Я говорю о фон Триере, о его фильме, который написан чистым языком киноискусства, но сходное сделал и Дрейер в своем литературно-художественно-портретно-культурном кинематографе. И в отношении его я тоже считаю, что художник тут — какой хотите выбирайте термин — почувствовал, угадал, высчитал единственный опыт жизни, не скатывающийся в безнадежную колею. Оказалось, что этот путь для всего мира безумный, сумасшедший. Успех художника говорит, что не он один догадался об этом, что есть другие, кто в наше время чувствует то же.

О.Генисаретский. Откровение от кино? Оно конечно: пути Господни неисповедимы, боготворческий и веротворческий процесс отнюдь не окончен, он продолжается; иконические пространства культуры открыты для инкультурации в них событий откровения; а человека еще ждет немало превращений, и в каком из возможных миров — если сохранит он свою богочеловеческую устремленность — ждет его новая Встреча, только сам Бог весть.

Но не странно ли, теофании в культурных формах (письменного слова, живописного образа, архитектурного сооружения, грамматических или логических структур и т.д.) случались, кажется, лишь вместе с первопоявлением, первосотворением самих этих форм. Традиция далее могла поддерживать условия прозрачности их для откровения или ставить их на износ. В силу известных обстоятельств кино родилось, как сказано в том же «Слове», в «гнилые времена», когда «чудес не бывает». И уж коль первородство променяно на похлебку шоу-бизнеса, в пределах нашего эона ситуация эта может оказаться неисправимой.

Можно ли представить себе корпоративный и технологический процесс, каковым, как ни верти, является создание кино и его прокат, в качестве пространства для священнодействия и тайноведения?

Зная о заметном влиянии на современную культуру различных психотехнических практик (не только терапевтических), можно спросить, например, что обещает приоткрыть нашим теплохладным умам трансперсональная психология, литературная психофантастика, переоткрытие шаманистской подосновы письменных религий или виртуальных психологических реальностей?

Вопросы, только вопросы.

«ИК». В этой связи хочется все-таки уточнить смысл финала в фильме «Рассекая волны». Каково авторское отношение к происходящему? Является ли фильм Ларса фон Триера банальной «лав стори», или это нечто подобное современному философскому трактату? Идентифицирует ли режиссер себя с героями, по крайней мере, со своей главной героиней или, наоборот, отстраняется?

О.Генисаретский. Мне кажется, авторская идентификация с героями к такому типу эстетики не имеет отношения по принципиальным соображениям. Такого рода тексты не адресуются к личности. Это виртуальная реальность, которая не предполагает идентификации, и в этом, если угодно, ее преимущество.

М.Рыклин. Сказать, какова позиция самого фон Триера, на самом деле непросто. Я предполагаю, что скорее всего мелодраматический финал для него значим. Иначе зачем бы он сделал морское погребение, эти колокола в небе? Но для кино это абсолютно не значимо.

«ИК». Безусловно, трудно просчитать режиссерские намерения. Только в процессе нашего разговора звон колоколов подвергался двоякому истолкованию: как профанация всего того, что было сказано «до того», или же, наоборот, как некий апофеоз и авторская манифестация.

О.Андрейкина. И можно дать еще пять разных трактовок.

«ИК». Вопрос в том, предполагалось ли такое многозначное прочтение фильма или распад значения происходит помимо того, что вкладывалось в фильм самим автором?

О.Андрейкина. Может быть, то, что нет однозначной интерпретации,

это вообще в природе кино, в природе визуального?

М.Рыклин. Это все тоже не совсем так. Просто Дрейер свой мир создает и контролирует. С точки зрения эстетической, его мир более продуман, более предсказуем. Например, то, как он в финале у гроба умершей, а затем воскресшей Ингер сводит вместе антагонистов веры портного Петера и Мортена Боргена, когда они говорят: «Вот он — живой Бог», — и это их примиряет. Или как в конце концов посрамлен пастор, оказываясь перед фактом чуда. Или как Йоханнес в поворотный момент фильма выходит из образа Христа и говорит своему отцу: «Отец». И называет брата братом. Стало быть, чудо возможно только внутри-мирским способом, если мы откажемся от претензии на буквальное вживание в исторические образы. Сама Ингер все время говорит, что «чудо внутри мира», что Христос все время делает «малые чудеса». Чудо — это сама наша жизнь, что в каком-то смысле реализуется. Чудо — оно всегда малое.

О.Седакова. Что для меня остается сомнительным в фон Триере — и не только в нем, а во многом из того, что можно назвать «второй культурой» современности, христиански апологетической (в Бернаносе, скажем, в Г.Грине), — фон Триера я к этой «второй культуре» тоже отнесла бы (если «первой» считать воинственный секуляризм), — это утомительный спор с морализмом. Непременно нужно выбирать сюжеты вопиющие, с точки зрения моралиста. Не просто святая блудница, как Мария Египетская, а верность через блудодеяние. Это, конечно, задумано как провокация — и на нее легко поддаются. Почему, хочется мне спросить, столько внимания уделяется этому моралисту? Герой веры может поражать не только таким образом, нарушая простейшие устои. Не обязательно юродством такого рода. Не обязательно безумием, подозрительно близким клиническому. Прощать врагов — тоже безумие, с человеческой точки зрения, как недавно напомнил Иоанн Павел II. Но таких героев современные художники почему-то не вспоминают. И поэтому кажется, что больше, чем само чудо веры — то есть чем то, что дает пережить, что и современный мир не окончательно герметичен, не безнадежен, — их на самом деле занимает вызов «ценностям» «человеческим, слишком человеческим» (читай: социальным), бунт против них, скандал. Асоциальность сама по себе. Хотя, мне кажется, в «скандале» фон Триера есть что-то существенно новое. Он мягче прошлых, и тема его не просто несовместимость всего настоящего с нашим миром, но любовь — да, в форме эротической одержимости.

О.Андрейкина. Извините, что я все время говорю одно и то же, но я не понимаю, почему, зная историю XX века, гонение на церковь, новых мучеников за веру, зная, что те священники, которые сознательно шли на расстрел, не были безумными, почему при этом мы говорим, что сегодня обязательно нужно быть сумасшедшим, «эротически одержимым», чтобы кого-то спасти?

В.Бибихин. Почему нужно обязательно быть сумасшедшим? Боюсь, что меня неправильно поняли, когда я говорил об опасном пути. Это не сознательный выбор сумасшествия и в каком-то смысле вообще не выбор, а единственная *настоящая* возможность. О сумасшествии начинает говорить публика. Но не сумасшедшая ли она сама? Скажу даже, что в фильме фон Триера показан не исключительный случай и что Бесс Мак-Нейл кажется странной только из забытости того, кто такой вообще человек. Она — разумное животное, и по определению только она остается человеком. Все другие, кто ее окружает, должны еще себя определить, они слишком сложно устроены на своих многочисленных условностях и в ее присутствии рассыпаются. Она животное, она поступает, как собака, до смерти слушающаяся приказа хозяина, и одновременно у нее разум, о котором мы ведь тоже мало знаем, пока путаем его с рассуждением, с толкованием и перебором вариантов. С точки зрения этой путаницы, Бесс слепо, неразумно следует слову как приказу.

М.Рыклин. Столько голосов разда-

ется вокруг каждого из нас, требующих сделать что-то крайне неблагопристойное! И если мы последуем совету хотя бы нескольких из них, то мы превратимся не просто в животных. У нас даже не будет оправдания, которое есть у Бесс, — она, по крайней мере, действует в соответствии с логикой своей фантазии.

А нас все время разные голоса побуждают сделать нечто, что как бы резко расходится, скажем, с тем, что мы хотели бы сделать. И, к примеру, совершить убийство, не имея никакого обоснования, невозможно. А в этом фильме героиня вынуждает двух довольно тупых людей на корабле совершить убийство. Возвращаясь к ним, она знает, что вводит их в соблазн. Эти два парня могли бы спокойно прожить свою жизнь, никого не убивая. Возвращаясь второй раз на корабль, Бесс фактически вынуждает их совершить убийство, ведь они были чудовищно на нее обозлены. Они не прочитывают код ее болезни. Она для них обычная проститутка, которая их надула. Взяла пистолет и убежала. И вдруг она возвращается. То есть вводит их в соблазн. А муж все время требует, чтобы она пожертвовала собой, может быть, не совсем понимая, что она безумна. Только безумие может ее оправдать.

В.Бибихин. Бесс Мак-Нейл виновна в том, что ее убили, и, стало быть, она причина греха на убийцах? Это очень далеко от темы. Мало ли кто из третьестепенных персонажей имеет свою судьбу, которую можно толковать так или иначе. Я вижу здесь не ошибку расчета (мы говорили о фильме как решении геометрической задачи), а просто это еще один из вопросов, которые могут быть потом, после главного, поставлены.

М.Рыклин. «Третьестепенные» тоже люди. Они ведь не знают ни мужа Бесс, ни того, зачем она возвращается. Они понимают ее возвращение как вызов им, полукриминальным персонажам.

В.Бибихин. Если я пойду к хирургу на плановую операцию, и он меня по несчастью зарежет, я буду виновен, что подставил его риску и ввел в грех?

М.Рыклин. Это другой случай. Бесс прекрасно понимала, что они ее убьют, она ехала на смерть. Значит, двух человек она ввела в грех, они стали убийцами. Они будут осуждены за убийство и всю жизнь будут, бедолаги, маяться. А она стала «святой». Они не знают ни того, что она безумна, ни того, что у нее есть муж, ни того, что она говорит с «богом». Они ничего этого не знают. Когда она снова приезжает к ним на корабль, она, по сути, вынуждает их зверски ее изнасиловать. И ее можно обвинить в этом.

Конечно, во всем этом есть смягчающее обстоятельство — ее болезнь, но мне кажется, каждый человек должен стараться не вводить других в грех.

«ИК». Видимо, наша беседа на этом может быть окончена. Она прошла по весьма характерной для нынешнего состояния культуры траектории — от проблемы чуда к проблеме греха, — и получив тем самым свое логическое завершение, несмотря на всю противоречивость истолкований.

АЛЕКСЕЙ СИМОНОВ — НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

«Буря в горах»

В минувшем году правозащитный фестиваль «Сталкер» был посвящен не только теме «тюрьмы и ссылки», но и другим проблемам, связанным с нарушениями прав человека в нашей стране. Была представлена подборка игровых и документальных фильмов о нарушении прав детей («Дети на другом берегу», «Наташа», «Псалом-23», «Лунные псы», «Скоро каникулы»), картины о Чернобыле и иных зонах повышенной радиации («Теча», «Чернобыль. Послесловие»), о столкновении малых народов с цивилизацией («Нас мало», «Нам не нужна ваша жизнь», «Шаман»), фильмы на еврейскую тему («На пороге», «Мир вам, Шолом»), драматическая история распада фермерской семьи («Лешкин луг»). Однако центральной темой фестиваля безусловно стала чеченская война: восемь документальных фильмов, из которых два — «Измена» британского режиссера Клайва Гордона и «60 часов Майкопской бригады» нижегородского автора Михаила Полунина — были удостоены различных призов фестиваля, а также игровой «Кавказский пленник» С.Бодрова, получивший приз «Большой Сталкер», составляли, быть может, наиболее полную на сегодняшний день подборку кинематографических откликов на события необъявленной двухлетней войны.

Учитывая важность этой темы как для общественного сознания, так и для сегодняшнего нашего кинематографа, мы попросили Алексея Симонова (члена жюри фестиваля и председателя Фонда защиты гласности) прокомментировать «чеченскую» часть программы. С А.Симоновым беседует Наталья Сиривля — корреспондент «Искусства кино» и член жюри критиков фестиваля «Сталкер».

Наталья Сиривля. На фестивале «Сталкер» было показано несколько фильмов о чеченской войне, снятых в разной манере: от непритязательного видеорепортажа, сделанного по принципу «что вижу, то снимаю» («Грозный. Май-95» Феликса Якубсона; «Чеченский дневник» Ольги Дубровской — авантюрный репортаж о поездке съемочной группы в штаб-квартиру Шамиля Басаева; «Ищу брата своего» Анджея Вольфа — фильм, смонтированный из видеоматериалов, не вошедших в краткий сюжет Польского ТВ о праздновании православной Пасхи в Грозном в 1995 году), до более или менее внятных попыток обобщения в английской картине «Измена» Клайва Гордона (An Betrayed — точнее перевести как «Те, кого предали») или в фильме «Добро пожаловать в ад» Карена Геворкяна, где все «горячие точки» на территории бывшего СССР показаны как очаги одной большой гражданской войны, которая расползается по стране, подобно смертоносной гангрене.

Однако когда смотришь все эти ленты подряд, первое и самое сильное впечатление производят не тонкости авторского понимания событий и индивидуального киноязыка, но сама по себе шокирующая, неизгладимо врезающаяся в сознание фактура: плакат при въезде в Грозный — «Добро пожаловать в ад», бесконечные панорамы разрушенных домов, напоминающие Сталинград 43-го и Дрезден 45-го, неубранные трупы на улицах, длинные ряды незахороненных, полуразложившихся тел на грозненском кладбище, среди которых живые, тщетно зажимающие платками рот и нос, пытаются отыскать родных и близких; сожженные БТРы, танки и автомобили, полубезумные обитатели развалин, уцелевшие после бомбежек... Все эти кадры и сюжеты, переходящие из фильма в фильм, и воспринимаются как фрагменты единой кошмарной фрески, которую мы с помощью телевидения созерцали ежедневно на протяжении двух лет...

Поскольку практически все фильмы сделаны на материале телевизионной хроники чеченских событий, стоит, мне кажется, прежде чем обсуждать каждый из них в отдельности, поговорить о некоем обобщенном образе этой войны, как она предстала на экранах телевизоров и вообще в средствах массовой информации.

Ведь это первая в России война, которая мгновенно, от и до, фиксировалась на телевидении; и снимали ее не фронтовые операторы, прикомандированные к российской армии, а независимые журналисты. Перед нами ситуация, во многом аналогичная прямой трансляции войны в Персидском заливе: отсутствие цензуры, минимальный разрыв во времени между событиями и их показом по телевидению, неограниченная аудитория и т.д. Но если «Буря в пустыне», при всей, быть может, правовой небезупречности этой акции, продемонстрировала организованное и в общем успешное решение силовыми методами некоей политической проблемы, то наша затянувшаяся на два года «Буря в горах» зафиксировала момент чудовищного национального позора. Мы видели вопиющее нарушение всех международных конвенций, полный букет военных преступлений от бомбардировок жилых кварталов (населенных при этом гражданами собственного государства) до захвата заложников военнослужащими федеральных войск. И что же в результате? Какой след все увиденное оставило в общественном мнении?

Алексей Симонов. В результате общество так и не сделало серьезных выводов из чеченской войны. Постепенно оправившись, информационные структуры властных органов все-таки сумели навязать обществу «патриотическое» отношение к этой бойне, то есть отношение, противоположное правовой оценке событий. И если поначалу довольно долгое время правозащитники и журналисты были, грубо говоря, в одной упряжке, то потом правозащитники остались в одиночестве.

Весьма мужественно, особенно на первом этапе, отразив весь трагизм и всю мерзость происходящего, средства массовой информации в какой-то момент занялись тем же, чем они занимаются в связи с другими событиями нашей жизни, — выяснением проблем власти: кто главный, кто сильнее, кто больше... При этом наши СМИ, к сожалению, крайне мало интересуются проблемами общества; в лучшем случае их занимают собствен-

ные отношения с властью, причем, как правило, каждое издание в отдельности, а не все вместе.

Это очень тяжелая ситуация. У этой ситуации есть еще одна чрезвычайно опасная перспектива. Связана она с тем, что эта, как вы справедливо заметили, первая война, в которой гражданские люди освещали военные события, может оказаться и последней. На чеченском полигоне уже очень четко отработана система отстранения гражданской прессы от происходящих событий. Это отработано и на Первомайском, и на Самашках... Теоретический базис, если отвлечься от наших российских реалий, вполне разумный: поскольку одной из главных целей террористов является доступ к средствам массовой информации для заявления своих политических и прочих требований, то, чтобы преодолеть эту тенденцию, нужно не дать им возможности прямого общения с журналистами. Это в корне подрубает саму идею политического терроризма, делает ту или иную акцию бесполезной. Очень разумная точка зрения, если бы не одно обстоятельство, одно-единственное... Когда мы это обсуждали в Думе на слушаниях по информационной безопасности, ваш покорный слуга сказал, что готов подписаться под этим вашим положением, если во втором пункте этого положения будет записано: *когда кто-то из дающих официальную информацию лиц будет пойман на лжи, то он немедленно увольняется из органов, армии, министерств без выходного пособия и пенсии.* Мне ответили, что это не пройдет по КЗОТу. Вы же понимаете...

Н.Сиривля. Мне кажется, что одним из последствий широкого освещения в прессе и на телевидении событий чеченской войны стало то, что она превратилась в общественном сознании в цепь вопиющих преступлений без наказания. Общество было информировано обо всем: о карательной операции в Самашках, о фильтрационных лагерях, где пытали людей, о бомбардировках сел и городов, но мы так и не узнали, кто конкретно это делал, кто отдавал приказы, кто их исполнял... Возникает ситуация, когда нам словно бы говорят: да, мы все что угодно можем с вами сделать, но вы нас за руку не поймаете, никто никогда не будет за это наказан. Может быть, допустив объективный показ на ТВ последствий военных действий в Чечне и тщательно скрывая любую информацию о причинах и скрытых пружинах происходящего, люди, стоявшие у власти, вели сознательную игру, рассчитанную на устрашение?

А.Симонов. Нет, я не думаю... Я не совсем с вами согласен: какие-то имена и фамилии периодически всплывали, но я считаю, что не дело журналистов искать виновных, подменяя собой правоохранительные, следственные и прочие органы. Журналисты должны давать информацию, а не превращаться вольно или невольно в доносчиков.

Но по отношению к обществу в целом все это, конечно же, не может

«Кладбище грез»,
режиссер Г.Хандрава

не тревожить. Я считаю, что, безусловно, конкретные виновники должны быть названы, они, безусловно, должны быть выявлены. Но, к сожалению, понятие «открытость» и понятие «правоохранительные органы» у нас очень плохо корреспондируются между собой. Мало того, ведь и у общества, на самом-то деле, нет воли по-настоящему потребовать, чтобы преступники были названы и предстали перед судом. Не возможности нет, а воли... Мы, выросшие в этой стране, привыкли, что никогда ничего не узнаем. Мы с этим смирились. И согласитесь, расследование военных преступлений в Чечне сегодня не самый кардинальный вопрос общественного мнения. Если бы он был таковым, то мы с вами имели бы свой Уотергейт. А у нас скандалов, равных Уотергейту, десятки, а «Уотергейтского дела» нет ни одного. Нет ни одного подобного дела, раскрученного средствами массовой информации, к которым подключилось бы общественное мнение, способное надавить на властные структуры и суды... «Уотергейтское дело» раскрутили «Вашингтон пост» и другие средства массовой информации... Между прочим, этот процесс был долгим даже в Америке. Я разговаривал с редактором «Вашингтон пост»: он полгода почти не выходил из редакции, пока не добился своего. Это была высокопрофессиональная, честная работа, на которую у нас практически никто не способен. Господин Гусев, главный редактор «Московского комсомольца», принимал решение о публикации абсолютно Уотергейтского по своим масштабам скандала в «Президент-отеле» по телефону из Канады, куда выехал поохотиться. Он даже не имел возможности прочесть этот материал. Ему рассказали, он сказал: «Печатайте». Понимаете разницу?

Это разница в психологии самих журналистов, разница в психологии общества и в психологии представителей властных структур, включая и силовые структуры...

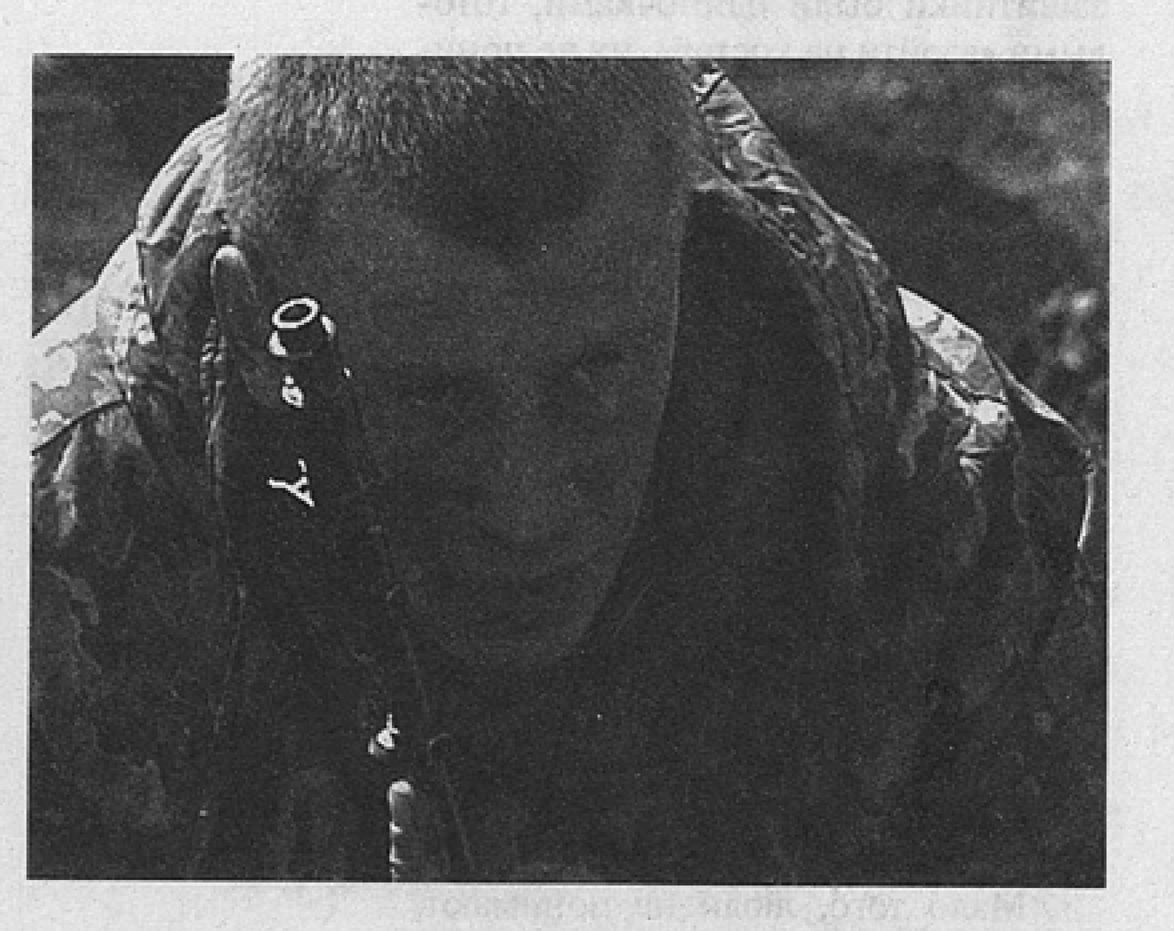
Н.Сиривля. Разница, конечно, громадная. Но что можно сделать, чтобы она сократилась? В ситуации чеченской войны стало ясно, что самые обоснованные и справедливые инвективы журналистов, самые радикальные жесты правозащитников не в состоянии оказать почти никакого влияния ни на общественное мнение, ни на власть. Мне кажется (может быть, я сгущаю краски), чем больше мы говорим о правах человека, тем больше общество привыкает к ситуации их нарушения. Права эти нарушаются на каждом шагу, ничего сделать нельзя, и это становится нормой. И, может быть, все, что мы с таким жаром и с такой откровенностью рассказываем и показываем, имеет эффект, совершенно обратный тому, к которому мы стремимся.

А.Симонов. Конечно же, это имеет массу побочных эффектов. Мало того, я-то считаю, что сейчас очень трудная ситуация в правозащитном движении как таковом. Это связано в первую очередь с тем, что пока правозащитники были одиночками, готовыми «взойти на костер», их не понимали, но уважали. Их не любили, но они были гонимыми, а для России это уже очень много. Став значительно более легализованными, правозащитники эту часть своего имиджа потеряли. С другой стороны, всеобщий традиционный правовой нигилизм, который существует в России, вызывает в обществе аллергию на деятельность правозащитников. Правозащитников любят только те, кому они помогли. Помочь они пока могут очень малому количеству людей. Есть десятки или сотни людей, которым они помогли и которые их любят и уважают, но на мнении общества это пока не сказывается.

Мало того, люди не понимают, чем правозащитники вообще занимаются. Обратите внимание: самая популярная правозащитная организация — это Общество защиты прав потребителей. Оно, во-первых, ведет очень успешную рекламу своей деятельности, а во-вторых, эта деятельность конкретна и эффективна. То, чем занимаемся мы, — сложнее. Ведь из двадцати убийств журналистов, которые произошли в Чечне за время военных действий, только одно было расследовано и доведено до суда. Но и тут решение суда оказалось просто смехотворным: человеку, который, наступив ногой на спусковой крючок, убил одного человека и тяжело ранил другого, дали чисто условный срок за «неосторожное обращение с оружием». Хотя совершенно ясно, что

убить-то, может, он и не хотел, но стрелял таким образом именно потому, что это было наиболее естественным выражением эмоций, которые он испытывал по отношению к проехавшим журналистам. Везде, за исключением российского судопроизводства, это было бы однозначно доказано. Но у нас нет.

Н.Сиривля. Это доходящее до прямой вражды, ненависти и смертоубийства взаимонепонимание между журналистами и правозащитниками, с одной стороны, и военными — с другой, — один из самых тревожных симптомов, проявившихся в ходе чеченской войны. В сознании участников существовали как бы «мы» и «они»: «они» совершали преступления, а «мы» выводили их на чистую воду, или «мы» проливали кровь, воевали с бандитами, а «они», подкупленные Дудаевым, вставляли нам палки в колеса.



«Не последняя война», режиссер А.Шлянин

Война еще раз со всей очевидностью показала, что разные части общества живут в совершенно разных, взаимоисключающих системах координат и диалог между ними невозможен. Сколько бы мы ни твердили о военных преступлениях и нарушениях прав человека, для военных все это — звук пустой. Они понятия не имеют ни о каких международных конвенциях, правовых нормах ведения боевых действий и т.п.

А.Симонов. Абсолютно. Их никто этому никогда не учил. Их учили другому: выполнять приказ. Этому их учат и, мало того, выдрессировывают до такой степени, что становится страшно, когда заглядываешь в их души. Причем это случается и с абсолютно неглупыми, толковыми, очень профессиональными людьми... Только что издательство «Права человека» выпустило воспоминания об Афганистане военного советника Майорова. Он пишет, что не надеется этой книжкой отмолить свои грехи, но хотел бы сделать шаг в этом направлении. Он пишет о событиях 1980 — 1981 годов. Прошло шестнадцать лет. Дай ему Бог здоровья, что у него хватило мужества, мудрости и совестливости по-иному оценить то, что он делал тогда, хотя, по его словам, он до сих пор считает, что ввод войск в Афганистан был оправдан с точки зрения геополитики Советского Союза. Другой разговор, как он делался и во что мы позволили себя втянуть благодаря — тут-то как раз начинается самое главное — полному отсутствию каких-либо нравственных ограничений.

В этом смысле афганская война — очень хороший полигон для размышлений. Да, конечно, были люди, которые выступали против, были те, кто попытался рассказать правду об этой войне... Но все это не стало темой всенародного обсуждения и уж тем более — всенародного покаяния. Афганская война в этом смысле — еще одно звено в цепи событий, приведших к сегодняшней чудовищной дегуманизации общества.

Ведь если мы считаем себя обществом с европейскими ценностями, то одна из главных ценностей в этом смысле — понятие личной ответствен-

ности или, с религиозной точки зрения, понятие греха. В советском обществе право отпускать грехи, карать и миловать было отдано партии. Но как только осознание ответственности переходит от человека к неким социальным инстанциям, исчезает внутренний инструмент распознавания, что такое хорошо и что такое плохо, — совесть. Это началось не вчера...

При советской власти, нам казалось, все было понятно: была правда для кухонь и правда для собраний. Люди, которые правду для кухонь выносили на собрания, становились диссидентами. Те же, кто правду для собраний нес на кухни, до сих пор стоят с флагами на Красной площади. Все было понятно, и мы думали, что где-то в нас самих между этими двумя правдами существует четкий водораздел, просто покрытый неким облаком страха... И этот водораздел, как только облако страха снимется и растает, позволит нам не лгать и не путать, где «правда», навязанная нам, а где то, что есть на самом деле.

Но этого не произошло. Каждый шаг в сторону либерализации режима вел к нравственному запутыванию и затуманиванию ситуации. 1956 год — доклад Хрущева на XX съезде партии. Разоблачительный пафос этого доклада состоял в том, что и те, кто сажал, и те, кого сажали, были объявлены жертвами культа личности. Никто не хотел разбираться, проводить границу между палачами и жертвами. Она тщательно затиралась, затушевывалась — главным образом, из чувства самосохранения — людьми, стоявшими у власти. Ведь у самого Хрущева руки были не то что по локоть, по плечи в крови...

Другой пример: конец афганской войны. На дворе эпоха «перестройки и гласности», но вместо того, чтобы назвать вещи своими именами и помочь людям, которые, выполняя военный долг, проявляли жестокость и совершали преступления, выйти из критического состояния; вместо того, чтобы создавать центры психологической реабилитации и т.д., всех участников войны в порядке компенсации объявили героями... Мало того, уничтожили при этом единственную нравственную точку опоры, какой всегда была в нашем обществе Великая Отечественная война: афганскую войну приравняли к Отечественной, афганские кишлаки к окопам Сталинграда, все стали Героями Советского Союза, и оказалось, что нет разницы между героизмом и преступлением; между подвигом и грехом нет никакого нравственного водораздела.

Все эти и другие подмены привели к тому, что когда пелена страха ушла, оказалось, что между правдой и ложью нет никакой границы — гладкое, лысое место. И потому от правды ко лжи и от лжи к правде все переходят без малейшего насилия над своими нравственными принципами, если таковые вообще имеются.

А во время чеченской войны этот синдром еще более усилился. Кто командовал основными частями в Чечне? Командиры, прошедшие афганскую войну. Это те, которые «не покаялись», те, которым внушили, что они — герои. Помните, как говорил г-н Шикльгрубер солдатам вермахта: «Я освобождаю вас от химеры совести». У нас никто не сказал этой фразы просто потому, что никто не подумал, что совесть имеет в этом деле какое-то значение.

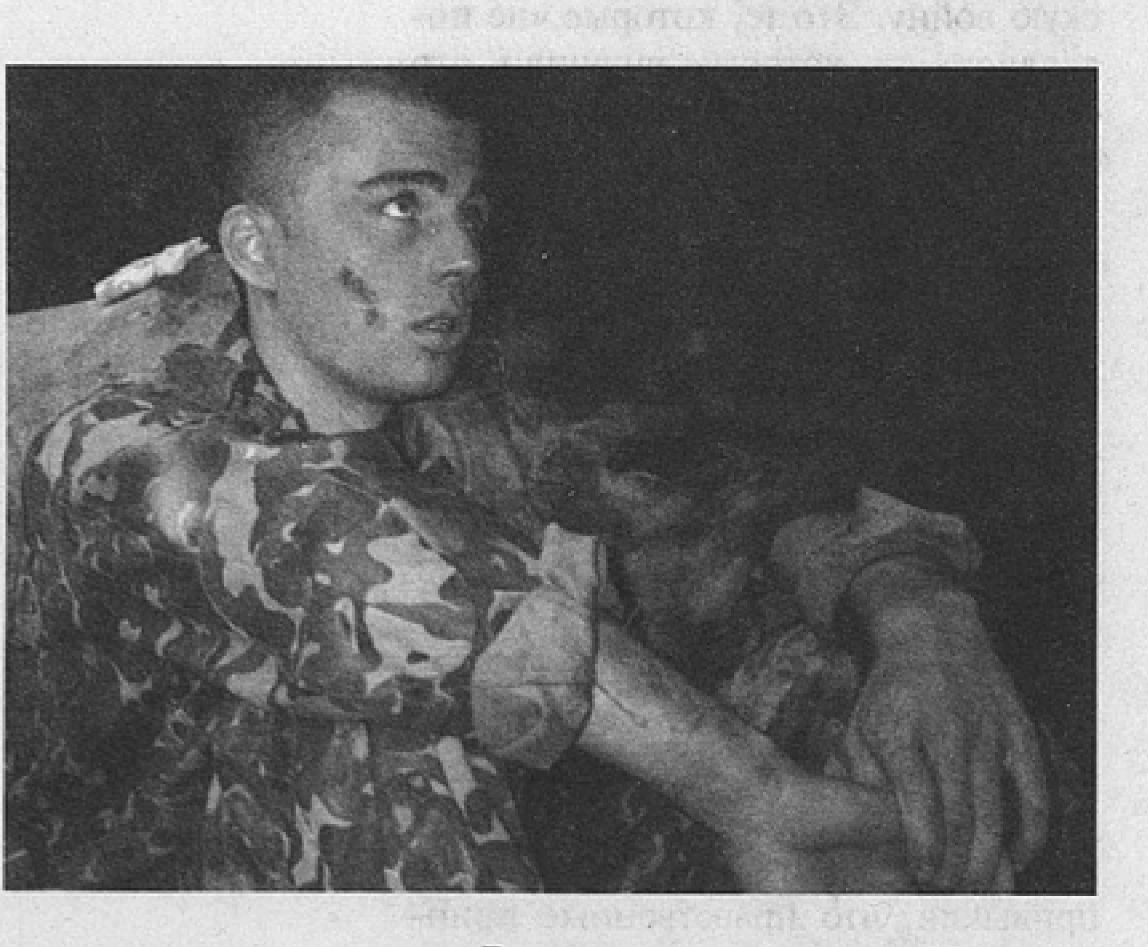
При этом психика-то у людей более или менее здоровая: в глубине души они понимают, что делают что-то не то, и вынуждены лгать защищаясь. Соответственно главными врагами объявляются правозащитники — раз и журналисты — два, то есть те, кто разоблачает их ложь. В обществе крайне снижен нравственный потенциал. Крайне снижен. Потому что мы привыкли, что нравственные принципы проистекают не от личности, а от идеи. Идеи нет, а человека еще долго придется воспитывать, потому что это другая система представлений о жизни, иной менталитет. Вот вам и результат.

Н.Сиривля. Здесь, я думаю, самое время перейти от правовых проблем к художественным, поскольку искусство в принципе способно вытащить на поверхность эти загнанные в подсознание конфликты и попытаться развязать намертво запутанные психологические узлы.

Документальные картины, показанные на «Сталкере», с их по-человечески и по-журналистски понятным обличительным пафосом и стремлением сделать достоянием публики шокирующие картины ужасов войны,

предлагали в основном свидетельства крайнего духовного неблагополучия и нравственной деградации общества, а также армии как части этого общества.

В фильме «Грозный. Май-95» видеокамера бесстрастно фиксирует безысходную тоску и апатию в глазах представителей грозненского гарнизона, которые тяжело двигаются, кипятят чай, что-то невнятное отвечают на вопросы корреспондента посреди развороченного, агонизирующего города... В фильме «Лицо кавказской национальности» поражает случайное интервью с безымянным солдатиком, которого спрашивают: «Знаете ли вы, что под этим деревом Лев Толстой чуть не проиграл в карты Ясную Поляну?», а он, как выясняется, вообще не ведает, кто такой Лев Толстой...



«Кавказский пленник», режиссер С.Бодров

В английском фильме «Измена», сюжет которого строится вокруг трагической одиссеи солдатских матерей, пытающихся вызволить из чеченского ада своих несчастных чад, каждый кадр: то, как эти пожилые женщины едят, спят, плачут, подобострастно разговаривают с начальством, влезают «на броню», чтобы ехать в расположение чеченских боевиков, где будет производиться обмен пленными, — само по себе становится обвинением; страшное, неподдельное горе обнажает тотальный абсурд, ничем не оправданную бессмысленность происходящего. В хроникальных эпизодах танковых атак и воздушных налетов, озвученных песенкой «Рамамба хара мамбуру!» группы «Ногу свело!», война предстает в образе «веселого» безумия, абсолютного сумасшествия и чудовищной безответственности. В этом фильме перед нами проходит серия незабываемых психологических портретов: офицер на блокпосту у горящих Самашек, на лице которого маска каменной безучастности — не знаю, не положено, проходите — вдруг сменяется истерическим всплеском ненависти, когда он начинает кричать в камеру: «Да они наших солдат кастрировали!»; фээсбэшник Николай, продолжающий свои «шпионские» игры, даже во время переговоров об обмене пленными; потухшие глаза этих пленных ребят...

Глядя на это, можно подумать, что армия в Чечне состояла из восемнадцати-девятнадцатилетних мальчиков, которые не в состоянии отвечать за свои поступки, и из не менее безответственных, запутавшихся в безграничной лжи начальников разного ранга. Но ведь это не так. Мы знаем, что на войне, как и в любой экстремальной ситуации, люди ведут себя по-всякому. Были же и в нашей армии нормальные люди, нормальные мужики... Может быть, журналисты, режиссеры, операторы просто не видят их, поскольку это не вписывается в либеральную схему?

А.Симонов. Ну, конечно же были. Возвращаясь к «Сталкеру»: мы дали свой приз — приз Фонда защиты гласности — фильму «60 часов Майкопской бригады» именно потому, что там мы увидели этих нормальных людей. Не истеричных, безответствен-

ных мальчиков и не истеричных бандитов-наемников с изломанной психикой, а нормальных, горюющих, переживающих, страдающих людей, пусть проигравших свой бой, потерявших друзей и соратников, но в трагических обстоятельствах сохранивших мужество и оставшихся людьми. Авторы фильма сняли картину об одном из самых чудовищных и бессмысленных эпизодов этой войны — о танковой атаке на Грозный в ночь с 31 декабря на 1 января 1995 года, — картину честную, никого не выгораживающую, называющую вещи своими именами, соотнесенную с человеческим достоинством. Слава Тебе, Господи!

Попытку пробудить сочувствие к людям, вольно или невольно втянутым в эту преступную мясорубку, мы находим и в «Кавказском пленнике» С.Бодрова. Но вообще должен сказать, что в игровом кино моделировать такого рода нравственные коллизии гораздо легче; нужно огромное везение, чтобы снять нечто подобное документальной камерой...

Н.Сиривля. «Кавказский пленник» — фильм, безусловно, отвечающий требованиям гуманизма и пацифизма (за что и снискал заслуженный успех на Западе). Но симптоматично, что этический конфликт развивается здесь в русле не личностно-индивидуальной, но традиционно-родовой системы ценностей: плохой мальчик — сирота-детдомовец, хороший мальчик — сын учительницы; воплощением справедливости и добра оказываются родители, от которых дети наследуют или не наследуют те или иные похвальные качества... Это фильм прямолинейно дидактичный; здесь нет попытки увидеть, пережить и проанализировать психологический конфликт изнутри.

В этом смысле меня гораздо больше поразила показанная вне конкурса грузинская картина «Кладбище грез» Георгия Хайндравы. В истории грузинского ополченца, добровольно отправившегося воевать в Абхазию, все вроде бы ясно, расставлены все точки над «i» — война бессмысленна, герой погибает, «кладбище грез»... Но при всем том эта печальная картина отмечена печатью какого-то внутреннего равновесия: здесь нет шокирующего насилия и жестокости (первые убитые и раненые вообще появляются в кадре лишь где-то к середине фильма), нет никакой истерики и надрыва... Квазидокументальная черно-белая картинка вбирает в себя не только хаос и напряжение боя, но и вечную красоту природы: море, горы, мандариновые плантации... Здесь лица врагов отмечены тем же эпическим достоинством, что и лица главных героев... Документальная стихия ненавязчиво растворяет откровенно дидактические сюжетные ходы: эпизод, где герой защищает абхазскую женщину от мародеров, или другой эпизод, где громадный силач отдает перед боем бронежилет своему щуплому и маленькому приятелю... Кажется, основная задача повествования сводится здесь к тому, чтобы сохранить в людях, прошедших сквозь бессмыслицу и жестокость войны, способность жить дальше: просто продолжать жить, уважая себя и чувствуя вечную ценность, правду и красоту жизни.

П У Б Л И К А Ц И И



Н Е К Ю Б И Л Е Ю

Эта публикация не отмечает юбилей исторического (как он был потом назван) V съезда кинематографистов. Никем, в сущности, не отпразднованная круглая дата — 10 лет — уже прошла в минувшем 1996 году. Однако то, что случилось в Кремлевском дворце на заре перестройки и дало ей мощный толчок, тревожит и заставляет возвращаться к этому событию вне зависимости от дат. Там, в кремлевских баталиях, видится сегодня точка отсчета для всех последующих изменений и преображений в сознании и облике кинематографического сообщества. Не случайно с таким внутренним беспокойством к истории V съезда обращаются в своих мемуарах и драматург Анатолий Гребнев, и режиссер Сергей Соловьев. Свидетельства этих мастеров имеют особую ценность: оба были активными участниками кинореволюции; кроме того, они уже не первый раз рефлексируют на съездовскую тему[1], предоставляя будущим историкам уникальный, динамический материал о трудностях и превратностх освобождения художника в постсоветскую эпоху.

[1] См. статью А.Гребнева «Уже история» («Искусство кино», 1993, № 1), и фрагменты выступления С.Соловьева на III съезде СК России («Искусство кино», 1994, № 7).

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ

Пресловутый V съезд

Прошло одиннадцать лет. V съезд кинематографистов СССР, когда-то жгуче актуальный, превратился в невнятную легенду, предание из далеких времен, и вспоминают о нем (если вспоминают) чаще всего с обратным знаком, то есть поменявши тогдашний плюс на теперешний минус. Отсюда и «пресловутый». Не раз слышал.

Считается — и это стало уже общим местом, — что пресловутый съезд и привел в состояние упадка наш кинематограф, причинив ему невосполнимые утраты. Что ж, может, отчасти так оно и есть. Если свобода приносит разрушения, а она их несомненно приносит; если свобода недруг дисциплины, а это, увы, действительно так; если, наконец, свобода — это то, чем пользуются все без разбора — как хорошие, так и плохие, как умные и даровитые, так глупые и бездарные, как честные шестидесятники, так и ушлые представители новой формации, а они-то как раз и пользуются в первую очередь, — то да, в самом деле, V съезд навредил!

А ведь всего-то и случилось на этом съезде, что избран был новый состав правления, как и полагалось по уставу, но в этом правлении не оказалось многих известных людей, прежних лидеров союза, его секретарей, общим числом двенадцать человек. Избрали новых. Тоже полноправных, советских, отчасти даже партийных, но — других. Только и всего, если брать факты.

Но это почему-то означало революцию.

Десять лет спустя один из двенадцати низвергнутых секретарей, известный кинорежиссер, объяснял мне ночь напролет в купе поезда, где мы оказались вместе, что V съезд — дело рук западных спецслужб, ЦРУ, ни больше ни меньше. Через своих агентов влияния — Горбачева и Яковлева прежде всего — коварный Запад постарался дестабилизировать обстановку в нашей стране, внести сумятицу в наши умы, выбрав для этой цели съезд кинематографистов как пример остальным. И, как видите, удалось! «Ты это всерьез?» — спросил я, не веря своим ушам. Попутчик мой глядел на меня с сожалением: вроде бы неглупый малый, а не понимает таких очевидных вещей!

Да нет, он не придуривался. Будучи сам человеком весьма неглупым, он тем не менее свято верил в бредовую версию со спецслужбами, и его было не переубедить, как я ни старался.

Тут только я понял, как велика обида.

При том, что никто не лишал его ни работы на студии, где был он царь и бог, ни заслуженной славы мастера. Ну, может, чуть потускнели регалии — так это ведь и у всех нас, «заслуженных» и лауреатов советской эпохи. Так что же еще?

Лишили «секретарства»? И только-то?

Это сегодня трудно понять непосвященному. Эти драмы, эти страсти — как с той, так и с другой стороны.

Я должен об этом написать.

◆

V съезд начинался, как IV. Как и все предыдущие, как все аналогичные, будь то съезды писателей или композиторов, архитекторов или художников. В Большом Кремлевском дворце, с членами Политбюро в президиуме, точнее — над президиумом, за его спинами, в ложах; с бурными аплодисментами и прочими надлежащими атрибутами, включая чемоданчики-кейсы, пахнущие искусственной кожей, и в них аккуратные папоч-

Из книги «Записки последнего сценариста». Отдельные ее главы см. также: «Искусство кино», 1996, № 12.

ки в глянцевых обложках, а там отпечатанные списки кандидатов в «руководящие органы съезда», и тебе остается только поднять руку. Всё, как всегда. С одним только отличием, одной малостью, на которую никто, казалось, не обратил внимания: несколько человек из президиума, главные лица Союза, включая самого докладчика, не имели делегатских мандатов. То есть не были избраны на съезд. Не прошли на выборах.

Как такое могло случиться? До сих пор проходили все, кто должен был пройти, кому полагалось. Существовала годами отработанная механика: нужно избрать, допустим, двадцать девять человек — выдвигаются двадцать девять кандидатур. Вы хотите еще кого-то предложить? Пожалуйста! Скажите только — вместо кого?.. Тут предлагающий, как правило, тушуется: кому охота наживать себе врагов. «Вместо кого?» Да ни вместо кого!

О том, чтобы добавить в список тридцатого, тридцать первого и так далее, кто больше наберет голосов, тот и прошел, — не было и речи. Это что-то из эпохи комсомольских собраний нашей молодости. Другие времена.

Так вот, нашлись смутьяны, возмутители спокойствия, настроившие зал таким образом, чтобы кого-то непременно прокатить. Разбавили список лишними фамилиями, а мест, как уже сказано, двадцать девять, и в итоге за чертою, то есть без мандатов, остаются как раз те, на кого делало ставку начальство. Так было на собрании у критиков — они-то первые и начали; потом у режиссеров, операторов и, наконец, актеров. Только драматурги почему-то не стали поднимать смуты, сознательные люди. Опустили бюллетени, не глядя, и пошли в буфет.

У критиков остались без мандатов главные редакторы «Советского экрана» и «Искусства кино», ректор ВГИКа, директор НИИ киноискусства, Басkаковского, как его называли, института, а именно, сам Баскаков В.Е., и так далее. На собрании у режиссеров, самом многолюдном и бурном, до двух часов ночи, набросали выкриками из зала столько фамилий-кандидатур, одну за другой, что заготовленный список уже заведомо трещал по швам. Напрасно председательствующий призывал остановиться, это только подливало масло в огонь. Сам он сгоряча снял свою кандидатуру, но самоотвод не приняли. А потом дружно повычеркивали в бюллетенях. Как и многих других. Всю верхушку союза. Зал разгулялся, что тут скажешь.

До съезда оставался месяц.

13 мая 1986 года в Кремле, как я уже говорил, при большом стечении народа — с делегатами в зале, гостями и прессой на балконе, членами Политбюро во главе с Горбачевым в ложах — объявлено было открытие V съезда кинематографистов СССР: ленинградский режиссер Иосиф Хейфиц, по праву старейшего, как и полагалось по ритуалу, взошел на трибуну для вступительной речи.



Он мне позже рассказывал, как перед самым выходом на подиум оказался в кулуарах рядом с Горбачевым, и тот, познакомившись, спросил его с юмором: «Вы-то хоть делегат съезда?» «Да», — скромно ответил Иосиф Ефимович. Имелось в виду, что другие — не делегаты. Горбачев улыбался. Возможно, он отнесся к происшедшему, как к курьезу, не видя большой разницы, кто там у них делегат, а кто нет.

Это Горбачев, хитрый политик. Что же сказать о наших недальновидных лидерах, абсолютно не ждавших подвоха? Неделегаты спокойно расселись за столом президиума, как привыкли. Подумаешь, какое дело: с мандатами или без — вот они мы. На тех же местах те же лица.

Что это? Оплошность? Беспечность? Наплевательство?

Если так, то обошлось оно им очень дорого.

Начиналась другая эпоха. Этого еще никто не знал, ну, разве что ЦРУ.

◆

Почему люди выступают? Что за такая сила выталкивает человека на трибуну в нетерпении сказать что-то именно сейчас и всем? Я не говорю о политических митингах, с этим как раз все ясно. Но наши профессиональные сборища — съезды или еще пленумы, как они у нас называются, секретариаты, симпозиумы и т.п. — почему и здесь столько ораторов? что им всем нужно? какой прок от их выступлений?

8 Зак. 144



На собраниях, которые я помню и где, случалось, тоже выступал (о чем всегда почему-то жалел, но — потом, постфактум), не вырабатывалось никаких реальных программ и решений, которые затем проводились бы в жизнь, и все это знали, и тем не менее пленумы собирали обычно полные залы, и помнится, как в зависимости от того, «кто выступает», происходил отток из зала в фойе или, наоборот, из фойе в зал... У нас нет ни общественной, ни уличной жизни, жаловался еще Чехов, и это верно, увы, до сих пор — и сейчас даже больше, чем раньше. Пленумы, вслед за которыми ничего не менялось, были своего рода отдушиной, возможностью и повидать сразу всех, и что-то услышать с трибуны — чаще всего то, что и без того уже знали все, но каждый раз в новом ораторском исполнении, с подтекстами, которые любил зал, а то и с отвагой и риском, приносившими оратору особенный успех: хорошо сказал!

Это было чем-то похоже на состязание акынов, словесный турнир, где каждый изощрялся в искусстве устной речи и где, конечно же, ценился остроумный намек, афоризм, эвфемизм, то есть уменье называть что-то другими словами, в пику начальству, разумеется.

Начальство же относилось к словам ревниво. Меня это всегда удивляло: в стране победившего материализма такое внимание к звуку, к словам! Кто что сказал — значило подчас больше, чем кто что сделал. Сказал!.. Памятные мне громкие скандалы послесталинского времени (конца 50-х — начала 60-х) связаны, как ни странно, с двумя речами — Алексея Арбузова на каком-то писательском пленуме и Михаила Ромма в ВТО. Оба текста у меня сохранились, тогда они ходили в списках, сейчас даже трудно понять, что уж там такого крамольного. Арбузов построил свою речь на репризе: «Служенье муз не терпит суеты», декларируя независимость художника от сиюминутной «злобы дня». Михаил Ильич позволил себе кое-что покруче: замахнулся на писателя Кочетова — и как же его потом таскали! В книжке Ромма есть даже его «объяснительная» по этому поводу в ЦК, грустно сейчас читать[1].

Уж не знаю теперь, кто от кого — мы ли от них, от начальников, они ли от нас — заразился этой почти мистической верой в силу слов.

Так зачем же все-таки человек выступает? Что движет им в эти минуты? Задавал этот вопрос и себе — после того, как, уже давши зарок не тратить понапрасну слова и нервы, все же зачем-то тянул руку и шел к трибуне. Тщеславие? Может быть, и оно, куда денешься. Но прежде всего, конечно, вот эта идиотская неистребимая вера в силу сказанного, поскольку все же, как известно, вначале было слово! Желание немедленно возразить кому-то, сказавшему что-то не так, ответить, дополнить, поругаться, наконец, — сказать, сказать!

Зачем — в тот момент не думаешь.

Все описанное относится, как уже понял читатель, к времени прошедшему. Нынче охотников выступать поубавилось, интерес к пленумам заглох: полупустые залы, не то, что прежде. И кто что сказал — мало кого волнует. Сказал — и сказал. Слова подешевели.

Не значит ли это, что мы приходим к нормальной жизни?

Так-то оно так. Конечно. И все-таки жаль. В той, ненормальной, положа руку на сердце, были свои волнующие моменты. Словом, есть что вспомнить.

Речи на V съезде произносились хорошие, то есть выразительные, со всем тем, что нравится аудитории и отвечает ее ожиданиям. Особенный успех имел Ролан Быков. Это было в первое же утро, и он, можно сказать, задал тон. Говорил хорошо, крупно, какими-то весомыми, внушительными абзацами, под аплодисменты. Ролан — прирожденный оратор и, конечно, великий актер. Сейчас, перечитывая его речь (стенографический отчет напечатан в свое время в «Искусстве кино» и издан отдельной книжкой), я не нахожу в ней ничего уж та-

[1] Стенограмму выступления М.И.Ромма на конференции «Традиции и новаторство» в ВТО в 1962 году, его письмо в ЦК партии, а также заявления нескольких литераторов по этому поводу и ряд секретных документов из архива ЦК КПСС см. в публикации В.Фомина «Из истории одного выступления» («Искусство кино», 1995, № 9). — *Прим. ред.*

кого особенного, чему следовало так часто и громко рукоплескать. А помню, сам отбивал ладони. «Тут говорили о том, что у нас нет многих прав. Но у нас есть права, данные нам Октябрьской революцией и Советской Конституцией. Мы — хозяева в нашей стране, мы — хозяева в кинематографе!» — отчеканивал Ролан. И — «бурные аплодисменты», как гласит ремарка.

Нет, тут, конечно, был свой подтекст. Не слуги, а хозяева, и извольте с этим считаться. Хозяева здесь мы, а не кто-то другой. Мы!

Но дело, как я теперь понимаю, не только в смысле самих слов, а и в том, как они произносились, какой несли заряд, азарт, энергетику. И в этом Ролану нет равных.

С этой речи, с этих бурных аплодисментов, сопровождавших каждый ее пассаж, и началось, собственно говоря, то, что стало V съездом.

С этого момента зал чутко реагировал на все, что говорилось с трибуны. Тот интерес, всегда немножко ленивый и праздный, сродни любопытству, что сопровождал подобные собрания, перешел в какое-то другое качество, как если бы завзятый шутник и острослов к удивлению всех вдруг заговорил серьезно. Зал отзывался на каждое слово, бурно приветствуя все то, что нравится, и столь же страстно «захлопывая» ораторов, когда говорили «не то» или не нравились сами по себе. Бедного Эмиля Лотяну так и просто согнали с трибуны. Не дали говорить Владимиру Наумову. Что он такого сказал? Лотяну был несколько высокопарен, он поэт, пишет стихи. Не понравилось. А Наумов Владимир говорил, казалось, «по делу». Но вот что: «Молодые люди должны понять, что искусство родилось не с их появлением на свет». Или: «...эти молодые критики, которые сейчас так много разговаривают (аплодисменты), а мы посмотрим, какой вклад они внесут в наш кинематограф». Аплодисменты в данном случае означают: хватит, кончай! В конце речи, после очередного, вполне бесспорного, кстати сказать, рассуждения, — ремарка: «Аплодисменты, шум, свист в зале» — и слова оратора: «Свистеть в этом зале как-то неуместно. Я скажу несколько слов в заключение...» Реплика председательствующего: «Прошу тишины, товарищи!»

Интересно, что выступающий вслед за Наумовым Ежи Кавалерович, представленный как почетный председатель Союза кинематографистов Польши, начинает словами: «Я еще в Варшаве подготовил свое выступление, но под влиянием атмосферы, царящей в этом зале, под влиянием его климата, я решил, что читать текст заранее подготовленного выступления не буду».

Это он правильно сделал!

Дальше захлопывали Филиппа Ермаша. В стенографическом отчете эти «аплодисменты» почему-то опущены, может, потому что были особенно неприличны и вызывающи. Мне рассказывали люди, близкие к Ермашу, что именно в этот момент, сходя с трибуны, наш министр и принял для себя решение о добровольной отставке. Что там ни говорите, мужское решение; оно делает ему честь.



◆

Зал пьянел от свободы, упивался свободой. Особенно безумствовала галерка. Я помню мальчиков из кремлевской охраны, их растерянные лица. Такого еще не было в этих стенах. Чтобы ходили туда-сюда, хлопали как попало! Свистели!

К представителям цеха сценаристов — нас выступало трое — зал отнесся более лояльно. И при последующих выборах правления, когда вовсю летели головы, из наших двадцати кандидатов не пострадал ни один. Насколько я помню, благополучно прошли и операторы. Вычеркивали режиссеров. Они как-никак на виду. Им досталось, надо понимать, и от своих же коллег режиссеров, и от «угнетенных классов» — операторов, художников, тех же сценаристов и всех остальных. А как еще объяснить?

Впрочем, найти какие-то разумные объяснения тут, конечно, трудно. Я, по крайней мере, не берусь. Первое, что бросается в глаза, это как раз неадекватность. То есть как бы отсутствие причинно-следственной связи. Почему, в самом деле, захлопывали такого-то, а этого и вовсе прокатили на выборах? Никиту Михалкова, например. Или Меньшова. Или Губенко. Ведь никто из них прежде в руководстве не состоял. Люди достаточно



независимые. И не заласканные начальством. Как долго мытарили того же Михалкова с «Родней», а Меньшова — с комедией «Любовь и голуби» — заставляли вырезать «пьянку», он не сдавался. Да уж и Губенко натерпелся не меньше, чем другие из сидевших в зале. В чем тут дело?

Михалков вступился за Бондарчука, которого обижали на съезде. Ну и что же в том плохого? Это даже красит того, кто вступился!

А Меньшов — тот покрыл обоих: и Бондарчука, и Михалкова. Одного — за неудачную картину, незаслуженно восхваленную, другого — за неуместную защиту. И вдобавок предупредил, что главные события «развернутся завтра», то есть при выборах. Как в воду глядел.

А Губенко и вовсе не выступал. Правда, вот сидел за столом президиума, в первом ряду. Отсвечивал, как говорится. Неужели только за это?

Казалось бы, яснее — с начальством, с теми, кого незадолго до этого лишили мандатов. Но и тут не выстраивается какая-то одна версия. Конечно, не надо было лишний раз мозолить людям глаза, садиться в президиум, как ни в чем не бывало. Но кто же это тогда понимал? И, с другой стороны, ведь были же и заслуги. Союз кинематографистов, и это всеми признано, был до сих пор самым мирным из творческих союзов, не в пример писателям, давно уже разделившимся на враждующие группировки. Ничего похожего у нас никогда не было, людей не обижали. Защищали, когда можно было. И с руководителями союза нам в общем повезло, они-то и поддерживали, как я сейчас уверен, общую благожелательную атмосферу. Я, кстати, сказал об этом на съезде — кажется, единственный из выступавших, — добавив, что нельзя быть неблагодарными. Мне даже слегка похлопали за это. Но больше понравилось другое в моей речи — там, где было сказано, что негоже одним и тем же людям занимать одновременно посты и секретарей союза, и членов коллегии Госкино — что за генералы такие? Нужна же какая-то состязательность между той организацией и этой. Тут мне здорово аплодировали. Это не помешало моим коллегам по новому секретариату через два-три месяца занять те же места в коллегии, к тому времени освободившиеся. Все повторялось.

Но вернусь к теме.

В те застойные, как мы их называем, времена существовал тип функционеров, друживших с интеллигенцией. Эти люди старались, как могли, ослабить тот пресс, под которым все мы существовали, придать режиму, насколько это было возможно, какие-то либеральные черты, по крайней мере поощрить талантливых художников, покровительствовать им в меру сил. Я повторяю: «в меру сил», «насколько возможно», потому что, творя благо, они все же не жертвовали своим положением, тут были пределы. Когда кто-нибудь из них неосторожно эти пределы нарушал, выламывался из системы, с ним расставались безжалостно. Так было в свое время с Георгием Куницыным, занимавшим достаточно высокий пост в ЦК. Его вышвырнули, как только он зашел слишком далеко в своих либеральных симпатиях. Этот незаурядный, самобытный человек заслуживает отдельной повести; недавно мы, увы, простились с ним... Были и другие люди этого ряда; знаю, что даже лучшие среди нас не пренебрегали их дружбой — назову Тарковского, Высоцкого... Сейчас можно как угодно упрекать этих номенклатурных людей за их должности, за ритуальные слова, которые ими произносились в нужных случаях, за двоемыслие, в конце концов, но спасибо судьбе, что они были, как могли, прикрывали нас и не отдали на растерзание фанатикам сусловым.

В этом ряду были и те, кто возглавлял наш союз, — люди искусства, пересевшие на черные «Волги». (Здесь придется говорить и о человеке, мне близком, с которым прожиты рядом годы, целая жизнь. Как тут быть? Хочу оставаться искренним, какой еще выход, если взялся за перо. Надеюсь, что ничем не оскорблю старой дружбы.) У нас не было в союзе, как я уже говорил, ни междоусобной вражды, ни злобной ксенофобии и антисемитизма, ни скандальных проработок наподобие той, которой подвергся в Союзе писателей альманах «Метрополь». И то правда: не было своего «Метрополя». Но при желании хватило бы и других поводов — не было желания. На улице Воровского

устроили позорное судилище над Галичем (знаю от него в подробностях), у нас на Васильевской в этих случаях — когда процедура исключения была неотвратимой (Галич, Аксенов) — проделывали это вслед за другими потихому, бегло, опустив глаза. Разница невелика, но все-таки разница, согласитесь. Не рвались в бой, не хотели. Всюду, где можно — я опять повторяю: где можно, — старались себя блюсти.

Не так уж мало, если вспомнить начало 80-х. И — очень мало, как выяснилось, для года 1986-го.

Тут сразу спросилось и за фильмы, положенные на полку, и за погубленные замыслы, за режиссеров и авторов, которых никто не защитил, — слава Богу, не распинали, даже сочувствовали, и на том спасибо, но и не выступили в защиту, не сказали веского слова, не протестовали. Не смели. Благородная стыдливая интеллигентность оборачивалась конформизмом.

И это припомнилось в свой час.

Так чья же тут вина?

До сих пор со стыдом вспоминаю, как я однажды советовал Алексею Герману — из лучших чувств, конечно, — принять «поправки», которыми его в очередной раз терзали (кажется, по поводу «Лапшина»). Ну не все, хоть частично. Поищи там, говорил я, хоть что-нибудь, ведь они не отстанут, а картину жалко, сколько можно бороться. Мы стояли у дома, где в то время жили оба; как все московские соседи, общались в лифте или у подъезда. Алеша выслушал меня, посмотрел с сожалением, как мне показалось, и сказал: «Не буду».

Так мы жили.

Я даже готов понять обиду тех, с кем так сурово обошлись на V съезде, в том числе и моего попутчика в поезде, уже упомянутого, хотя десять лет срок достаточный, чтобы остыть. В самом деле: за что? В чем они виноваты? А что же вы-то, братцы, кто из вас за кого заступился? Кто забастовал? Жили применительно к обстоятельствам, кому как удавалось. Не подличали, но ведь и не стояли насмерть. Жили. Думали, что это — навсегда. На наш век хватит.

Так, может, это всем нам — черные шары на этом V съезде, обезумевшем от глотка свободы?

И это, похоже, наиболее убедительная из всех версий и догадок.

Просматриваю в который раз результаты голосования — выборов нового правления союза. Из числа «непрошедших» (31) четверо не набрали и половины голосов. Цифры впечатляющие: 361 «против», 345, 308, еще раз 308 — при 599 голосовавших.

Но и у тех, кто прошел, у самых бесспорных — немалое количество черных шаров. 68 «против» у Габриловича, 65 — у Райзмана, 85 — у Григория Чухрая, 51 — у Климова, 108 — у Рязанова... Почему? За что?

Как если бы, оставшись наедине со списком, втайне договаривали то, что недосказали вслух, то, что не смели еще сказать, и это был общий беззвучный вопль: «Надоели! Убирайтесь! Долой!»

Ни одного человека — единогласно... Самым удачливым из всех оказался наш грузинский друг Сулико Жгенти: у него 7 «против». Говорят, он воскликнул: «Покажите мне этих семерых негодяев!»

◆

Был роковой момент, когда чаша весов заколебалась: одно усилие, один упреждающий ход — и события повернулись бы в пользу проигравшей, тогда еще только проигрывающей стороны. Это был тот случай, когда без преувеличения решали минуты. Так бывает только в романах.

Но по порядку.

Наступил третий, решающий день съезда: выборы правления. Процедура давно отработана: за час до начала заседания собираются члены партии, так называемая партгруппа, здесь, как известно, своя дисциплина. Часом позже на рассмотрение съезда предъявляется согласованный список, и — вперед.

Так было и на этот раз. Так начиналось.

В согласованном списке — 213 фамилий, 213 кандидатур, предложенных к избранию, и среди них те же самые лица, ранее забаллотированные, лидеры прежнего союза, пришедшие на этот съезд, как мы уже знаем, без мандатов. Теперь они имели реальную возможность быть избранными и вновь войти в руководство. Была одна тонкость, дававшая им такой шанс.





Тонкость вот какая. Если на тех выборах, прежних, разыгрывались делегатские мандаты и их было строго ограниченное число, чем, собственно говоря, и воспользовались смутьяны, то теперешний список — правление — не был ограничен никакой квотой: проходили те, кто набрал 50 процентов плюс один голос, то есть практически все. А уж там, в правлении, не могло быть никаких неожиданностей: собирается пленум, и голосуют простым поднятием рук за кого нужно.

Так было с незапамятных времен. И к этому шло. И это был бы, конечно, печальный итог. Дело даже не в персоналиях: те или эти. При свободном голосовании могло оказаться, что избраны худшие вместо лучших. Но избраны, а не назначены. Избраны. Иначе весь пыл съезда, его буря и натиск — все впустую.

Зал заволновался. Это видно и слышно — по гулу в партере, шуму на галерке. Огласили список. Какие будут дополнения? Все как по нотам.

Итак, будут добавления? Да, будут... Пожалуйста! Называйте имена!

Председательствующий спокоен и благодушен. На сей раз это Василий Соловьев, наш друг сценарист, он же секретарь в прежнем союзе, человек честный и бесхитростный. Ах, им бы сюда кого похитрее! Василий Иванович добросовестно высматривает поднятые руки в зале. Кто еще хотел? Громче, пожалуйста. Как фамилия, повторите. А он кто, откуда?

Вопрос не праздный. Называют наряду с известными и случайные имена, кажется, только что кому-то пришедшие на ум, и, похоже, с одной целью — расширить список.

И так добавляют ни много ни мало тридцать фамилий. Точнее — тридцать одну. Все, подвели черту.

Я вдаюсь во все эти подробности, может быть, даже утомительные для читателя, потому что они-то и окажутся историческими.

Так вот, тридцать одна фамилия «в остатке». Итого не 213 кандидатов, как предполагалось, а 244. Зал волнуется. В президиуме спокойствие: проходят все.

Счет шел на минуты: кто кого?

И тут впервые приоткрывается интрига. Вопрос из зала: «А как будем выбирать?» Ответ: «Как обычно». — «То есть?» — «По правилам». — «По каким?» «По известным, — отвечают из президиума, уже чуя подвох. — Для избрания требуется 50 процентов плюс один голос». — «Нет, братцы, так дело не пойдет!»

Произнесшие эти слова в решающий момент на самом деле и произвели революцию на V съезде.

Это были Борис Васильев и Сергей Соловьев.

Они выбежали на сцену оба одновременно — Соловьев с багровым лицом и бледный, как полотно, Борис Васильев. «Нет, братцы, так дело не пойдет! — кричал Соловьев еще на пути к трибуне. — Мы только что с вами проголосовали за численный состав — 213 человек, давайте этим и ограничимся, сколько бы там ни было кандидатов! Проходит тот, у кого больше голосов, остальные вылетают! Ставлю на голосование!»

Роковая минута. Сейчас зал проголосует: 213 вместо 244 — и тридцать один человек окажется за чертой. И все прекрасно знают, кто именно. Знает президиум и знает зал.

Последняя попытка спасти положение: кто-то из президиума ссылается на устав. Там сказано: пятьдесят плюс один.

Сережа Соловьев — в микрофон:

— А что такое устав? Кем он принят? Съездом! А мы с вами кто? Съезд!

И Борис Васильев срывающимся голосом:

— Хватит быть рабами! — под овации зала.

Вот в эту минуту исход съезда и был решен.

◆

Нахожу записи в дневнике: Без конца звонит телефон. Михалков Сергей Владимирович. С чего бы это? Мы не так уж коротко знакомы. «Объясни, старик, за что они прокатили Никиту?» — «Это необъяснимо». — «То есть?» — «Не поддается объяснению». — «А Бондарчука?» — «Это еще можно объяснить». Пауза. «Послушай, это же они советскую власть захлопывали!» — «Да, похоже на то». — «А все эта галерка, вот кто мутит воду! Эти мальчики и девочки! У нас в июне съезд писателей, надо бы не пускать на балкон!»

Саша Калягин. Из театра, со спектакля «Так победим!», в гриме Лени-

на, как он сам объяснил. «Что вы там себе напозволяли? Говорят, бунт?»

Звонят друзья из Ленинграда. Из Тбилиси. Слышали по «голосам». «Бунт советской интеллигенции». «Прецедент, который может иметь продолжение». «Первые свободные выборы в СССР» — это слышал уже я сам.

И еще: «Низы меняют верха, а не наоборот, как было до сих пор»...

◆

Знал ли Горбачев? Предвидел ли? Нет, конечно. Не знал и не предвидел, в этом я уверен. Был поставлен перед фактом. Но принял его мужественно и артистично, как всегда.

Месяца через два, на встрече с писателями, он заявил, что одобряет наш съезд, а когда кто-то пожаловался, что там, мол, у них была «пена», ответил, что «пена» действительно имела место, но как раз тех, кто сеял смуту, съезд и прокатил на выборах, и правильно сделал.

Годы спустя я прочел в «Литературке» извлеченный из архивов ЦК КПСС секретный документ — протокол заседания Политбюро от 26 июня 1986 года — о ходе работы только что открывшегося съезда писателей СССР. Члены Политбюро во главе с Горбачевым решают, кого поставить во главе Союза писателей, то есть, разумеется, «избрать» на съезде. «Если т. Марков не пройдет, то можно пойти на т. Залыгина. Но он в годах, силенки маловато. Наверное, все-таки крен нужно держать на т. Бондарева». Это — реплика Горбачева. Обратите внимание на лексику: «можно пойти» на такого-то. От них зависит!

Дальше Горбачев обращается к заместителю председателя КГБ: «Филипп Денисович, какое ваше мнение?» Ответ Ф.Д.Бобкова: «Если распространятся сведения об ориентации на т. Бондарева, то его могут не избрать. Так что этот факт преждевременно огласке не предавать». Михаил Сергеевич согласен: «Да, не следует ставить Бондарева под удар».

А? Каково? Это уже после нашего «одобренного» съезда. Они все еще назначают: того или этого. Генерал КГБ, тонкий знаток литературной жизни, предупреждает цинично, но правильно, что «пойти» на такого-то следует осторожно, «огласке не предавать», а то ведь не изберут!

И после этого кто-то еще может утверждать, что сам Горби и инициировал V съезд? А я слышал нечто подобное не только от несчастных, что помешались на кознях ЦРУ, но, случалось, и от людей здравомыслящих. Послушать их, что уж такого особенного: Горби вел страну к демократии, к правам человека, а кинематографисты оказались тут как тут. Проявили, так сказать, разрешенную смелость.

Да полноте. Почитайте секретный протокол. Ни о каких «правах человека» еще и речи не шло. Права не дают, права берут, как заметил наш пролетарский классик.



Я пишу это не в укор Горбачеву. Процитированный документ никак не умаляет его в моих глазах, даже, если хотите, поднимает как человека и политика, чей подвиг не имеет себе равных. Даже если он и лукавил с соратниками по Политбюро, говоря с ними на их языке, это тоже делает ему честь. Но я полагаю, что он был искренен. Что он так думал. Так был воспитан. И что у него, как и у других, самых честных, постепенно открылись глаза. И V съезд — да, действительно «разрешенный», то есть безнаказанный, — в свою очередь, повернул и Горбачева в сторону «прав человека», о которых он еще недавно понятия не имел.

Интересно и, может быть, знаменательно, что в роли возмутителей спокойствия выступили вдруг люди кинематографа, самые законопослушные и корректные из всех «творческих работников», самые умеренные уже потому хотя бы, что, как никто, зависели от государства. И вот поди ж ты!

А съезд писателей в последних числах июня прошел относительно благополучно. Там тоже кого-то сгоняли с трибуны, не без того. Но уж о результатах подумано было заранее. Было предложено в правление 350 человек, в ревизионную комиссию — 160, то есть чуть ли не весь состав съезда. Голосовали таким образом за самих себя и избрали всех. Ну, и балкон, разумеется, закрыли для входа.

◆

«Сижу в президиуме...». На другой день после бурных событий, утром, Элем Климов, избранный накануне



первым секретарем, зачитал свой список секретариата; проголосовали дружно, по старой методе — поднятием рук, и нас, таким образом взошедших на Олимп, препроводили в конференц-зал для первого заседания, уже закрытого.

Замечу тут же, что через несколько дней нам предложат в отделе кадров заполнить анкеты и представить характеристики. Зачем? Для утверждения в ЦК. Кого должны утверждать — нас? Но мы ведь избраны! Ничего не поделаешь, таков порядок. Утверждать!

Что испытывает человек, услышав свое имя в ряду избранных? Скажу о себе: обрадовался, если честно. Но виду не показал.

Почему обрадовался? А что ни говори, приятно. Оказали честь. Уважили. Не забыли. Не знаю, какие тут еще слова. Почти не встречал людей, безразличных к подобным знакам внимания. Зато встречал смертельно обиженных, страдающих, когда их такими знаками обходили. Скажу так: обрадовался, что не обошли.

Почему не показал виду? А потому что у нас не Америка, где человек сам себя выдвигает в президенты. У нас человек стесняется. Так было до недавних пор. Принимая награду, человек говорил, что постарается оправдать. Принимая должность, говорил, что он ее не хотел, отказывался, да, видишь, уломали.

В этом ханжестве есть что-то даже симпатичное. Мне, по крайней мере, оно милее, чем бесстыдная самореклама.

Сказать по правде, я избрания не ожидал. Был я когда-то обуреваем жаждой деятельности на общее благо, председательствовал в своей секции, что-то организовывал — словом, испытывал этот пионерский зуд, уже почти неведомый генерации наших детей и внуков, о чем, впрочем, можно и пожалеть. Когда-то, перед очередным съездом, меня даже сватали в секретари, потом это почему-то замяли; люди, говорившие со мной накануне, отводили глаза при встрече. Так я и не знаю, что там произошло: то ли где-то кому-то «не показался», что-то не так сказал, зарубили сценарий или еще что-нибудь. «Еще что-нибудь», — объясняли друзья.

Теперь уж, честно говоря, прежнего запала не было, перегорел, но не встанешь же и не скажешь: не надо. Тем более в такой момент, после такого съезда. И удовольствие, что все-таки «назван», тоже, как я уже признавался, имело место.

Не знал, правда, какой это на самом деле серьезный шаг; вряд ли кто из нас в тот момент думал об этом. Ведь если прежде такое избрание ничего не означало в твоей жизни — выбрали и выбрали, — то теперь ты оказывался в эпицентре политики, рядом с одними и против других — рискуя, между прочим, старыми человеческими связями и дружбами. Вскоре я в этом убедился.

Пишу об этом подробно не для самохарактеристики или, упаси Бог, саморекламы, а потому что намерен дальше, в свое время, порассуждать на этих страницах о такой человеческой слабости — быть избранным, от которой очень и очень многое происходит даже в историческом плане. Моя персона в данном случае только предмет для наблюдений на эту тему.

Дальше о себе. Вот это уже интересней. На этом первом же заседании в конференц-зале я проявил некоторую активность, выбрав тему, однако, непопулярную. Меня уже второй день томила мысль об отставленных бывших секретарях. Не то чтобы я горевал об их отставке, но считал вместе с тем, что долг велит нам поблагодарить их за сделанное. Таков обычай, в конце концов, и не нам его нарушать: начинали с нуля, а сколько построено за эти годы — и Дом кино, где мы с вами сидим, и Киноцентр, и прекрасный Дом ветеранов в Матвеевском. Как об этом не вспомнить. Одним словом, я предложил сказать им «спасибо» от нашего имени.

Перед тем как произнести эту речь, я договорился с Климовым. Он сказал: давай. Договорился я и с двумя коллегами по новому секретариату, те тоже поддержали: правильно, скажи! И вот, дождавшись конца, я сказал.

Что мною двигало? Может быть, даже что-то чисто профессиональное — драматург всегда проживает чужую жизнь, ставя себя на место действующего лица и ища его правоту. Для меня нет виноватых. А кроме того, я тбилисец: уважаю приличия, этикет. А еще и проклятый соглаша-

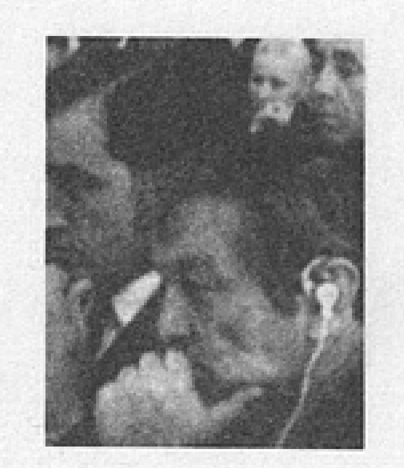
тельский характер, которого я только недавно, поумнев, перестал стыдиться.

Но что тут началось! Коллеги — новые секретари — набросились на меня со всей еще нерастраченной в съездовских баталиях страстью. Кто-то обозвал меня и оппортунистом, и чуть ли не агентом прежнего руководства, с которым я, как известно, состоял в дружбе. Я что-то вякнул по поводу формулы вежливости, на что тут же был дан ответ. «Да, это будет вежливо по отношению к этим людям, но невежливо по отношению к съезду, который их сбросил!» — вскричал в возбуждении, еще, кажется, не прошедшем со вчерашнего дня, Сережа Соловьев. Климов, глядя на меня, беспомощно развел руками: сам видишь, не проходит. Двое коллег, с кем я советовался, благоразумно промолчали.

Я сел, посрамленный. И долго еще потом ходил в соглашателях. А однажды при случае мне даже припомнили мою скандальную вылазку; словом, я о ней потом долго жалел. Сейчас не жалею.

Сейчас уже и сам Сергей Соловьев просит прощения от нашего имени у бывших лидеров союза, с которыми так плохо тогда обошлись. Одного из них он даже пригласил с почетом к себе в заместители, и тот, к моему удивлению, согласился. А я думал, пошлет куда подальше. Но — слаб человек.

Конечно, в тот злополучный день, беспокоясь по поводу «вежливости», я еще не вполне отдавал себе отчет в происшедшем. Оно оказалось куда радикальнее, чем я себе представлял. Все поменялось резко и бесповоротно за одни сутки. Уже на следующем заседании, при открытых дверях — теперь у нас будут всегда открыты двери — обсуждался журнал «Советский экран», и я сидел, вобрав голову в плечи, сгорая от неловкости и стыда за моих новых коллег, не стеснявшихся в выражениях по поводу журнала и личности его редактора. Далее это повторилось и в отношении «Искусства кино», с тем же мстительным упоением, которого я не мог понять. Далее — по всем линиям. Тон задавал, разумеется, Элем Климов с его жесткой бескомпромиссностью и революционным азартом. Через месяц, пригласив к себе группу писателей после их неудачного съезда, мы показали им несколько фильмов, вчера еще запрещенных. Мы сняли их с полки — и, надо сказать, без труда. За нас потрудился V съезд, приведший в состояние шока и паралича некогда неприступное Госкино и все остальные власти, включая, представьте себе, ЦК. Нас боялись! Нам отдавали полномочия — беспрекословно. Снимали с полки картины. Снимали людей. Парадоксальная вещь: экстремизм служил целям демократическим и гуманным, большевистскими методами утверждались либеральные ценности. Где тут было «лево», где «право»?.. В приемной союза, в его коридорах на Васильевской с утра до вечера толклись люди, еще недавно здесь была чинная тишина. В конференц-зале, в табачном дыму часами заседал секретариат, шуршали бумагами стенографистки, выходили с озабоченными лицами новые секретари. Однажды я застал своего коллегу, талантливого сценариста, а ныне неулыбающегося революционного секретаря Женю Григорьева, стоящим с телефонной трубкой. «Мне тут доложили...» — говорил он кому-то. Я вышел с желанием немедленно просить об отставке. Не решился.



Но тема эта требует отдельной главы. Я уже придумал для нее заглавие: «Дорогая мама, сижу в президиуме, а счастья нет». Есть такая байка про Расула Гамзатова. Якобы он отправил такую телеграмму из Кремля матери в Дагестан...

◆

Плата за свободу. Сейчас среди всех деяний V съезда, которые, конечно, как водится, ставят нам в вину, на первом месте — «модель». Меня всегда поражает этот наш синдром «отката», которому так все подвержены. «И я сжег то, чему поклонялся, поклонился тому, что сжигал». Общество как бы опоминается — переусердствовали! — и начинает давать задний ход — с усердием, правда, не меньшим. Что поделаешь, воспитаны на диалектике.

«Модель», которую нам все время припоминают как источник несчастий, касалась способов переустройства кинематографа на новый лад, в духе свободного рынка, без государственной опеки. Над ней труди-



лись несколько месяцев, в январе 87-го представили на суд общества, на пленум, где она была единодушно, под гром оваций принята. Я помню этот зал, Климова на трибуне, энтузиазм, охвативший всех. Хоть бы одна рука, поднятая «против», один предупреждающий голос. У нас все-таки страна вечевого колокола: если аплодируют, то все! Но и впрямь эта «модель» несла в себе много хорошего, она несла нам освобождение — от прежних пут, от «полки», от абсурдных «поправок», от своеволия чиновников. Согласно модели, за государственными студиями оставалось производство, как за фабриками, творческая же, содержательная сторона отдавалась самостоятельным студиям, бывшим «объединениям», во главе с худруками, которые нами же и избираются. Чем не демократия? Революционный союз прибрал к рукам все, что мог, да оно и само давалось в руки.

Были ли мы правы? Кто это теперь точно скажет! Наступила эпоха ностальгии. Только и слышишь — а порой и сам подумаешь, — что в былое время, при несвободе, все же были как-то пристроены. Пока Сахаров томился в Горьком, и медленно, скрытый от глаз, приближался Чернобыль, мы снимали неплохие фильмы, ездили иногда под присмотром в капстраны — в общем, жили. Получили свободу — идти на все четыре стороны, а какая еще бывает свобода?

Как бы то ни было, расцвет кинематографа не наступил. Все лучшее, что мы показали после V съезда, начиная с «Покаяния» Абуладзе, картины поистине великой, было отвоевано нами у прошлой эпохи, но ею же и создано.

Я не люблю слова «ошибка», оно отсылает к чьей-то досадной неосмотрительности, случайному просчету, тогда как дело серьезнее: над всеми нами, что там ни говори, довлеет рок исторической неизбежности. Нам нужна была свобода, мы ее отвоевали, никто нам ее не даровал. Мы только не справились о ее цене. Где он, тот провидец, который поведал бы нам, что под ее напором, под натиском рыночной стихии рухнет дело нашей жизни — советский кинематограф. Мы пытались улучшить его реформами, а он возьми да и развались. Когда мы производим нашу продукцию, платя по мировым ценам за каждый гвоздь, а продаем, то есть прокатываем по ценам местным, да и то дороговато для населения; когда в доме шесть каналов ТВ, а в киоске за углом — огромный выбор видеокассет; когда в ангарах-кинотеатрах, воздвигнутых посреди спальных районов, по полтора десятка тинэйджеров со жвачкой во рту и банкой пива в руках, — кого прельстят наши неокупаемые кинопроекты, даже если они и интересны для сегодняшнего зрителя, что тоже еще вопрос; сколько их может выдержать наша тощая казна?

Если уж смотреть, в чем ошиблись, то ошибка была у нас та же, что и у авторов замечательного нашего закона о печати. Кто-то здорово сказал, что этот закон составлялся диссидентами для диссидентов, тогдашних, разумеется. А воспользовались им, как всегда, другие люди. Вот они, эти мерзкие газетки на каждом углу, выходящие ныне вполне легально. И вот они, фильмы-поделки, хлынувшие на экраны по полному праву, нами завоеванному для Германа и Панфилова.

Но я, наверное, слишком удалился от своего рассказа, да и рассуждения на общие темы лучше бы оставить просвещенным людям, теоретикам. Мне же больше с руки описать то, что видел и чувствовал.

И вот чем, стало быть, запомнился мне навсегда V съезд.

15 мая, третий день. Кремль. Долгие часы ожидания. Сначала ждем, пока напечатают бюллетени. Говорят, они были готовы заранее, теперь, после наших баталий, их надо печатать заново; ждем. Наконец, голосование. Потом еще три часа, если не больше, пока подсчитают голоса и объявят результаты. Сами же там все так почеркали, места живого не оставили, теперь вот счетной комиссии работы на часы. Ждем.

Съедены все сосиски в кремлевских буфетах (коротенькие такие, и забытый вкус сосисок, нигде в другом месте таких нет). Вышли во двор подышать. Мягкий майский вечер, поздние сумерки. У крыльца толпится народ. Женщины в вечерних платьях. Это гости. Пришли на за-

ключительный прием, он должен был начаться в полвосьмого, сейчас уже десятый час. Подъехала машина, солдат из охраны с птицей в руках. Это сокол, его выпускают разгонять воронье — вот оно тучей взмывает в воздух, никогда такого не видел.

Непередаваемое чувство. Одни и те же лица, никто не расходится. Чего мы все ждем? Что должно случиться? Неужели вот так и ощущаешь историю — не ту, о которой потом читаешь в книжках, а ту, что свершается вот сейчас на твоих глазах? «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» Вот это — оно?

Покойный Виктор Демин приравнивал эти три дня к десятилетиям. Он писал, что они были лучшими в его жизни. Я его понимаю. Для меня, по крайней мере, они сопоставимы по ощущениям с днями марта 53-го, февраля 56-го, августа 91-го.

Потом наступает отрезвление, но ведь это — потом! Меня всегда умиляли театральные критики: он смотрит спектакль — слезы на глазах, а потом, поразмыслив, пишет кислую рецензию. Но ведь это же твои слезы, твой смех, куда же это теперь денешь.

Это ты ходил по кремлевскому дворику взад и вперед, томясь ожиданием, и у тебя, не у кого-нибудь, стучало сердце, когда вновь наполнился зал, и наступила пауза, и стали читать результаты, полные значения для посвященных. И ты торжествовал вместе со всеми, сознайся, это был ты.

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Передряга Века

Пока в далеком Казахстане я снимал «Чужую белую...», в Москве тем временем происходила величайшая социальная Передряга Века. И если предыдущую по значимости Передрягу, приключившуюся в 1917-м, многие предчувствовали, предсказывали, над той убойной Передрягой трудились, ее пестовали, ждали, на нее надеялись, у нее были предшественники, предвестники — революция 1905 года, маевки, сходки, Ленский расстрел, февраль 1917-го, то у Передряги, в одночасье начавшейся в 1985-м и в момент охватившей весь Союз, не было ни предвестников, ни предшественников, ни предсказателей. Никому, никакому самому смелому футурологу, не говоря уже о благородных диссидентах, бившихся с железной системой практически без всяких надежд на успех, исключительно во славу вечности, и в голову не могло прийти, что подобное когда-либо, в обозримый исторический период, может с нами со всеми приключиться.

Ни самые-самые хитроумные политологи, ни самые дерзкие социальные фантасты, ни всевидящая, увы, уже покойная Ванга из дружественной тогда социалистической Болгарии, ни все крутейшие астрологи мира вместе взятые даже предположить ничего такого в самых провидческих откровениях не могли. Многие здравые люди понимали, конечно, что по очередному внутрипартийному большевистскому сговору к власти вот-вот придет Горбачев, это было достаточно ясно уже к концу недолгого строгого андроповского правления, в которое бравые гэбисты, ошалев, ловили среди бела дня голых людей в бане и требовали немедленного предъявления удостоверения личности и документально подтвержденных объяснений, почему в урочный час ты не на работе, а на помывке; даже тогда, в эпоху «наведения порядка» после брежневского криминально-партийного либерализма, многие продолжали сладострастно гадать о грядущих послаблениях. Доверчивой интеллигенции грядущая эра Горбачева импонировала, тем более что трогательную гуманно-гомеопатическую рекламу «новому коммунисту» с довольно-таки «человеческим лицом» Михаилу Сергеевичу создавала и очарованная им госпожа Тэтчер: в сознание российских либералов Горба-

чев вошел именно с этой ее вполне невинной, но настойчивой «подачи». И несмотря на то что поначалу это была всего лишь внутриклубная, вполне снобистская, никого ни к чему не обязывающая, довольно миленькая и безболезненная политическая интрижка, уверен, что никто, даже те, кто ее затевал, пусть даже включив на полную мощность машину тайных своих вожделенных ожиданий, не могли представить невероятных, ошеломительных последствий, к которым приведет вполне ручная поначалу горбачевская «перестройка» вместе с вполне дурацким «ускорением» неизвестно чего, неизвестно с какой скоростью и куда до той поры двигавшегося.

Ну, чего ждали от нового генсека интеллектуальные либералы всего мира? Самое большее, кой-каких цензурных вольностей, какого-нибудь сколь-нибудь ощутимого увеличения тиража «Нового мира»... Про себя могу сказать, что когда на прилавке обыкновенного советского книжного магазина я увидел томик пастернаковского «Доктора Живаго», вышедший в издательстве «Советская Россия», от потрясения перекрестился — поверить в то, что при моей жизни и при жизни моих детей кто-либо увидит этот текст, набранный не посевовским особым шрифтом, не провезенный контрабандой через таможню, было выше человеческих сил. Даже в самых распущенных фрейдистских снах, даже в снах, помноженных на неумеренную выпивку и невоздержанное курение анаши, не могло привидеться, что в свои сорок лет увижу лежащего на прилавке книжного магазина на улице Горького «Доктора Живаго» и никто его не будет ни хватать в драке, ни возбужденно прятать под полу, ни читать прогрессивной любимой шепотом при свете спички в темном подъезде...

Всего за год до этого я мог бы спокойно поставить под заклад две руки и даже две ноги в придачу, что этого не будет, потому что этого не может быть никогда, да и все другие окружающие меня разнообразные сограждане были того же ясного, устоявшегося, незыблемого мнения. Даже покойный Владимир Максимов, редактор великого несгибаемого «Континента», считавшийся одним из самых суровых и независимых прорицателей социального будущего России, не мог вообразить себе ничего подобного. В одночасье гукнула, пукнула и, словно по волшебству, разлетелась в мелкие клочья, обратилась в пыль Великая Несгибаемая Коммунистическая Империя, управляемая с помощью Выдающегося Государственного Механизма, гениально созданного Гениальным Кормчим всех времен и народов Иосифом Сталиным. Существовала ли в мировой истории столь совершенная машина государственного управления колоссальными пространствами, мешаниной народов, миллионами разнообразнейших индивидуальностей? Думаю, грандиознее и хитроумнее этой адовой машины ничего и никогда человечеством придумано не было. И эта невиданной мощи и своеобразного совершенства машина была чемпионски разломана и превращена в заурядную помоечную труху за какие-то ничтожно короткие два-три года. Михаил Сергеевич с видом немного наивного, быть может, даже слегка туповатого, но без сомнения любознательного дитяти, последовательно и упрямо расковырял, развинтил, раскурочил вдрызг и привел в полную негодность для дальнейшего практического употребления весь ее прочнейший, на тысячелетия рассчитанный уникальный механизм.

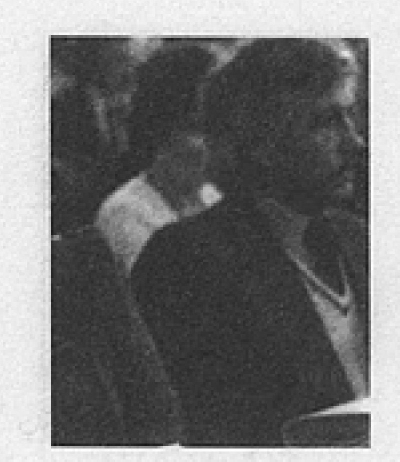
Чтобы не возвращаться больше к этой теме, скажу, что, по моему скромному индивидуальному разумению, построенному опять-таки на личном и строго индивидуальном опыте проживания в этой стране, все-таки ничего страшнее, чем коммунизм в его советской редакции, как, впрочем, в равной степени и немецкий фашизм, XX век человечеству не преподнес. Поэтому, несмотря на весь прискорбный список выдающихся глупостей и политических нелепостей, которые Михаил Сергеевич наворотил, будучи не только воспитанником Московского универстета, но, в главном, все-таки любимым отпрыском ленинского комсомола и КПСС, минувший век, подводя итоги, конечно же, должен отметить свои великие вехи как памятником советскому Воину-победителю, сломавшему в Великой Отечественной войне хребет Адольфу Гитлеру и насмерть придушившему тоже довольно совершенную машину германского национал-социализма, так и сооружением в каждом цивилизованном

уголке мира памятника или пусть даже скромного, но непременно золотого бюстика в благодарность Михаилу Сергеевичу. Пусть это будет всего лишь небольшая художественно выполненная голова с дьявольским пятнышком на глянцевитой, отражающей солнце лысине, но, повторю, по моему разумению, непременно должна она быть из нефальшивого, чистого и тщательно отполированного золота высшей пробы. Все-таки именно этот человек, по мудрости ли, по глупости ли, по жесткой исторической необходимости или просто даже из комсомольского трухлявого романтизма, в одиночку проделал то, чего не могли добиться ни супердержавы, ни суперразведки, ни миллиарды капиталовложений в длительную, изматывающую и сверхдорогую «холодную войну»... Горбачев единолично уничтожил советский социалистический строй — страшную раковую опухоль XX века с уже разветвленными метастазами. Он навсегда покончил с советской звериной разновидностью воплощения наивной и нежизнеспособной коммунистической идеи, которую, как кошмарную заразу, антисанитарно вносили мы в человеческое общежитие уходящего века...

Я никакой не политик, не сочиняю политических трактатов. Но, как принято выражаться в классических мемуарах, сам «свежий ветер истории» в тот момент внезапно ворвался в мой «затхлый и утлый мирок» частной и довольно унылой режиссерской жизни. Впрочем, почти все тогда в СССР — и в кино, и не в кино — вдруг на какое-то время превратились в политиков. Причина очевидна. Более мощного и невероятного, скачкообразного общественного катаклизма, чем тот, что произошел за шесть лет горбачевской власти, не было и не будет ни при нашей жизни, ни при жизни многих поколений до и после нас.

Вдруг разом ухнули в былое и чудище гэбистской машины, и пресс невыносимого тоталитарного гнета на каждую живую человеческую душу. Вспомним, на дьявольском учете был всякий; и растоптан, раздавлен, унижен был тоже любой. И вечный призрак гулаговской колючки... В первые времена горбачевского правления появился новый страх, что одного любого самого неприметного дня достаточно, чтобы возвратить все назад, и это при том, что ясно было уже: того, что «было», в том виде, в каком оно было, уже никто никогда не вернет. Но страх все равно оставался. К счастью, он оказался напрасным...

И все же, сколь неизмеримо велики перед человечеством заслуги Горбачева, столь же убоги и разрушительны и главные его ошибки. Об одной из них мне выпала смешная случайность сообщить ему самому — произошло это в ситуации банкетного презентационного абсурда уже сформировавшихся новых времен. Воистину, от великого до смешного...



У Лени Филатова по случаю выхода книги его юмористических стихов и сказки «Про Федота-стрельца, удалого молодца» был вечер в Театре эстрады. Леня был тогда в пике дружбы с Николаем Николаевичем Губенко, а Губенко, как известно, был при Горбачеве министром культуры, последним министром культуры СССР. В этом качестве я с ним в те времена сталкивался, довольно толково и памятно сотрудничал и имею право сказать, что он был совсем не самым плохим министром. А в тот день я пришел по его же приглашению почти к началу означенного торжества и застал в холле Театра эстрады вполне кащенковскую картинку: в центре фойе, окруженный толпой народа, стоял Михаил Сергеевич, за его спиной вяло топтались два охранника (Горбачева давно уже оттерли от власти), но к нему, как в мавзолей, по-прежнему тянулась очередь зрителей — все, как один, они были с Лёниными презентационными книжками в руках, каковые тут же в фойе обильно продавались многочисленным желающим. Сдержанно раскланиваясь, Горбачев терпеливо и не кривясь, «по просьбе трудящихся» размашисто подписывал своим именем филатовские арабески. Согласитесь, не слабый гиньоль! Я тоже, потоптавшись, не растерялся, купил книжку, стал в очередь, дошел до Михаила Сергеевича, он стремительно маханул и мне на титульном листе под типографской фамилией «Филатов» факсимильное «Горбачев». И я, вполне удовлетворенный удачей, удалился восвояси.

Тут начался и сам концерт: Филатов читал свою сказку про стрельца, Коля Губенко пел под гитару песни прогрессивного политического содер-

жания с прозрачными намеками в сторону тогдашней высшей власти, но настроение в зале все равно было довольно благодушным. Михаил Сергеевич сильно смеялся, охранники тоже демократически подхихикивали в нужных местах. Мы с Горбачевым устроителями вечера посажены были совсем недалеко друг от друга, я с интересом давал в его сторону регулярного уважительного и любопытствующего косяка... Потом концерт закончился, подошел Коля: «Пойдем наверх, там в репетиционной у нас небольшой междусобойчик...» Поднялись в репетиционный зал с зеркалами во все стены и станками для балетных упражнений. Народу было немного — человек двадцать. Столами служили большие фанерные щиты, составленные на каких-то козлах; было довольно много водки, мало закуски. Охранники, по старой привычке, четко перекрыли входы-выходы, поначалу атмосфера выпивона при «свадебном генерале» была довольно суконная, унылая, вполне кремлевская: я почему-то оказался напротив Михаила Сергеевича. Маханули по одной за здоровье тогда еще вполне здорового Лени Филатова. Коля Губенко, стоявший рядом со мной, мотнул головой в сторону Горбачева:

— Смотри, молодцом держится!..

Горбачев выглядел свежим, сильным, здоровым, загоревшим.

— Тебе видней. Я его в первый раз не по телевизору вижу...

Коля удивился, подвел меня к Горбачеву. Представил.

— Я вас помню, я от вас телеграмму получал, — к моему удивлению, сообщил Горбачев. — Мне Климов докладывал...

Действительно, однажды мы с Даней Дондуреем ночью с телеграфа давали Горбачеву страстную отчаянную телеграмму: это было во времена, когда запрещали премьеру «Ассы» — об этом я еще раскажу, — но меня поразило, что он эту телеграмму почему-то запомнил: представляю, сколько всяких телеграмм и писем ежедневно к нему приходило!

Он помнил и фильм «Асса», хотя не помнил сути скандала, когда-то вокруг него бушевавшего.

Мы махнули еще по рюмке уже за горбачевское здоровье. Я ему сказал про голову из золота и про все, что я по этому поводу думаю. Он с большим удовольствием маханул вместе со мной еще рюмку... Вечеринка между тем как бы начинала сворачиваться. Коля втихую надавил мне на ногу:

— Сейчас все разойдутся, давай с ним поговорим на всякие темы.

И действительно: вскоре охранники ловко вытолкнули банкетующих из зала, осталось лишь человек пять-шесть. Коля предложил:

— Давайте немного посидим, поговорим о том о сем, Михаил Сергеевич, если время вам позволяет...

— Да, Раиса Максимовна как раз сегодня гриппует, я никуда не тороплюсь. Давайте побеседуем...

Ему действительно было хорошо в нашей компании. Мы сидели, трепали языками, расспрашивали Горбачева и о том, и о сем, в частности, коснулись устройства сталинского государственного механизма. Я со страстью сказал, что механизм этот — гениальное сатанинское чудо. О какой демократии могла идти речь в России? Да и сейчас, впрочем, ей же Богу, это слово у нас на родине звучит все-таки как-то странно... Ну, не было ее здесь никогда, этой самой демократии, быть не могло, да и до сих пор никому неведомо, каким же это евро-американское диковинное чудо в перьях в российских условиях должно быть...

Так получилось, что позднее на какое-то время я вдруг стал вроде бы даже как сподвижником Егора Гайдара, чьи редкие качества российского государственного человека — последовательность, спокойствие, выдержку, разумность, отсутствие истеричности, глубокую образованность, исключительную политическую ответственность, смелость и человеческое благородство — да и реальную деятельность реального политика я и поныне очень высоко ставлю. Я в меру своих сил пытался помогать ему попервоначалу, недолгое время даже входил в политсовет его партии на правах как бы ихнего Суслова, и даже вслух, не смущаясь, произносил довольно безответственные идеологические речи. Но уже когда на учредительном съезде делегаты дружно проголосовали за то, что «Выбор России» — поначалу так называлась гайдаровская партия — непременно должен добавить в свое название слово «демократический», я понял, что их благородное дело в ту же секунду на ближайший обозримый период на-

крылось медным тазом. Ибо, увы, все хорошее, что когда-либо приживалось в России, внедрялось лишь сверху и лишь железным безжалостным усилием чьей-то весьма далекой от демократизма воли. Ну, взять хотя бы навязший в зубах классический пример. Помните, конечно, что через какие-нибудь десять лет после «картофельных бунтов» нещадно поротые за неприятие чужеземного овоща русские крестьяне уже ели ненавистную картошку, и даже с патриотическим удовольствием, а еще через десять лет ее же, по чистому недоразумению, объявили в мире национальным русским блюдом.

— Ах, Михаил Сергеевич, ну зачем вы стали внедрять эту хренову демократию? Неужто вы вправду хотели, чтобы каждая кухарка опять начала управлять государством? У вас же все было в руках!.. — слегка захмелев, причитал я.

— Да. Было. Поверь мне, у меня на рабочем столе генсека было укреплено девятнадцать кнопочек и, уверяю тебя, нажимая на эти кнопочки в определенной последовательности двадцать — тридцать лет, мне отпущенных, я мог бы просидеть в этом кресле совершенно преспокойно. И мог бы вертеть страной, да во многом и миром, как моя левая нога захочет. Но я почти сразу стал стесняться нажимать на эти кнопочки...

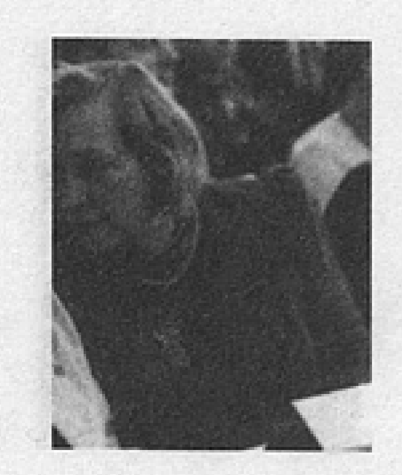
— Почему?

— Перед людьми было стыдно... Перед народом...

Не знаю. То ли это романтизм, совершенно непредставимый для политика столь высокого ранга, то ли... Убежден, что не было бы сегодня и половины наших несчастий и не стоил бы сейчас, когда я припоминаю это, доллар почти шесть тысяч рублей, если бы Горбачев просто поменял бы на тех концах, куда вели эти кнопочки, одних людей на других, чужих на разумных. Хрен с ним, пусть даже на демократов. Но на демократов с кнопочками, а не без них. Демократия без кнопочек, увы, в России невесома, эфемерна, бесплотна, почти инфернальна, во всяком случае нереальна и никому не нужна. А те бы, новые, которых он с умом и без страха посадил бы на другом конце проводков, на выходе своих кнопочек проделали в свою очередь то же самое и со своими кнопочками, которые тоже у них были и тоже к кому-то вели. Но саму-то машину, Михаил Сергеевич, для чего вам было курочить?!

— Плохо, плохо вы эту машину знаете! Не сломай я ее, она бы вас всех все равно сожрала — и вас, и меня, и сама себя. Сожрала бы!..

Я слушал его, развесив уши, но звучало это для меня все же неубедительно. Я совершенно не фанат и не почитатель Китая, но не могу не подивиться, как осторожно и аккуратно, манипулируя именно этой, в основе своей слямзенной у Сталина государственной машиной, вел свои реформы хитрый дедушка Дэн.



Заговорили о другом. Еще одной страшной ошибкой Горбачева, впоследствии один к одному повторенной оппозиционным Ельциным, на мой взгляд, было вот что: когда тот, а потом другой пришли к власти и люди поняли, чем они собираются заниматься, весь интеллектуальный потенциал нации целиком, практически до единого человека, — все пришли к ним со своими головами, разумом, опытом, интуицией, знаниями, предложили:

— Мы готовы работать...

Помните, скульптор Коненков в первые послереволюционные годы отваял памятник «Освобожденному труду». А тут был представлен Освобожденный разум. Какие горы можно было свернуть, обратив его на пользу России! Горбачеву просто надо было выбрать образованнейших из образованных, умнейших из умных, мудрейших из мудрых.

Но он всех разогнал. Окружил себя несколькими особо доверенными недоумками, старыми товарищами по партийно-комсомольской работе. Они для него были своими. А те, разумные, — все-таки чужими. Страшно вспомнить, как на наших изумленных глазах выхолащивалось, вырождалось его окружение, пока не дошло до гэкачепистской компании фанов «Лебединого озера». Это были уже не люди, не соратники, не работники, даже не исполнители — форменные придурки. И вот на них-то Горбачев и променял весь интеллектуальный потенциал великой нации.

Ельцин, повторю, в свое время на наших глазах поступил точь-в-точь так же: всех разогнал, собрал команду преданных обалдуев-товарищей по аппаратной работе и с ними уныло

принялся править. Странное дело: разломали страшную тоталитарную коммунистическую машину, размолотили ее в пух и прах, но никакой революции при этом не было. Молотили ее в изнурительном эволюционном порядке те же самые коммунисты, по разумению своих некрепких коммунистических мозгов.



Убежден, в России еще и не начался даже первый этап подлинных реформ. Он и не начнется, пока на смену мозгам специфически коммунистическим не придет обыкновенный разум, нормальный, общечеловеческий.

Михаил Сергеевич произвел на меня тогда впечатление очень чистого, честного, сердечного пэтэушника, точнее, как назывались они во времена моего детства, ремесленника. Ходили они в те годы в черных гимнастерках и фуражках с перекрещенными алюминиевыми молоточками и лаковым козырьком, совершали трудовые подвиги во славу Родины, читали для души «Как закалялась сталь», а для ума Краткий курс истории ВКП(б)...

Вот и Ельцин. Не зря на последнем доперестроечном съезде ихней партии в десяминутной речи он ухитрился десяток раз во здравие помянуть незабвенного Леонида Ильича Брежнева. Это ж нужно суметь! Даже чисто технически! Лакейство коренится, конечно, вовсе не только в партийной принадлежности, прежде всего в воспитанных партией мозгах, в маразматическом идейном менталитете. С «чужими», с изначально нелакеями им, любым — «хорошим» и «не очень», все равно трудно. Ну, можно, скажем, какие-нибудь четверть часа выдержать того же академика Сахарова на официальном приеме, но дальше уже идет интеллектуальный перегрев, зашкаливает, шарики за винтики закатываются. Со своими ребятами проще, с ними можно не стесняться в выражениях, выпить, по-человечески побеседовать, оттянуться, закусить, расслабиться, не корчить из себя Спинозу, покалякать о жизни, о любви. С ними можно быть самим собой. Секретарем комсомольской организации университета. Секретарем Свердловского обкома. Отсюда и все трагические ошибки.

Следствием этих тяжких горбачево-ельцинских ошибок и стал безразмерный период хаотического движения страны неизвестно куда. Конечно, нынешние времена по-своему милы, во всяком случае, достопамятны и приметны, хотя одновременно, конечно, страшны и ужасны; но понять в них — что и зачем, найти какую-то положительную логику, какой-то внятный вектор развития хоть куда-нибудь — невозможно. Это без сомнения времена свихнувшиеся.

Была огромная страна и вдруг внезапно исчезла, как языком слизнуло. Понимаю, исчезновение Советского Союза необратимо. Но понимаю также, что не могут в одночасье исчезнуть многовековые усилия России по созданию евразийского государственного феномена. Этим занимались русские императоры, русские воины и просветители, за ними преемственно — ленины и дзержинские, за ними преемственно — их духовный наследник Великий Кормчий. Но СССР все-таки был не просто собранием порабощенных территорий, туго свинченных воедино совершенной гэбистской машиной. Это был все-таки и некий политический, государственный результат вековых грандиозных усилий многих народов по созданию единого евразийского цивилизационного модуля. И уникального культурного модуля в том числе. Да, СССР никогда не возродится. Но есть, уже сформирован евразийский культурный модуль, есть русский язык, интернациональный семантический государственный корень этого мощнейшего модуля с колоссальным потенциалом жизнеспособности, диалектически вобравший в себя все исторические перипетии противоборств славянских и тюркских народов, высших духовных откровений ислама и христианства.

С Олжасом Сулейменовым, моим старым товарищем, к примеру, вообще немыслимо разговаривать на русском, который он превосходно знает и великолепно поэтически чувствует: что ни скажи, после каждого слова вставляет: «О, это производное от тюркского слова такого-то, а это — от такого-то». Куда это может исчезнуть, даже с точки зрения чистой лингвистики?

Никакие политические своеволия и конъюнктурные придурства не смогут перечеркнуть многовекового подвига евразийской духовной ассимиляции народов. Да, разумеется, любой нормальный порядочный человек, с

моей точки зрения, не мог не презирать советскую власть. Но при всем том и в Казахстане, и в Армении, и в Азербайджане, и во всех других республиках я своими глазами видел, какое колоссальное добро сделала культурная евразийская ассимиляция, позорной и хамской политической основой которой эта самая власть была. Может быть, это и было единственным невольным добром от нее проистекавшим. Не стану вдаваться, ради чего и из каких соображений власть это делала. Но так или иначе, объективно, созидание евразийского культурного модуля было великим, не оцененным еще благом, в котором несомненно истоки нашего будущего...

Напрягая свои хилые исторические познания, я все же никак не могу вспомнить счастливого государства, произросшего из кем-то дарованных свобод. Свободу никогда нигде ни от кого никто не получал, ее всегда завоевывали. За нее дорого платили, потому ее так высоко ценят. Есть все-таки что-то не только счастливое, но и глубоко все же ненормальное в том, что вот пришел, вернее сказать, с партийного неба внезапно на нас свалился совестливый и расчетливый Михаил Сергеевич и все нам подарил. Подарил свободу мысли, свободу совести, свободу выбрать вместо него Ельцина, да даже просто свободу государственной членораздельной человеческой русской речи без «эканья» и «гыканья». Паразитарность нашей свободы, неизбежность ощущения, что мы ее не завоевали, а к ней вроде как на халяву присосались, делает ее какой-то ненастоящей, синтетической какой-то, ублюдочной, что ли... Столь непохожей на тот же изруганный «билль о правах», не смахивающей и на свободу, вырванную французами в судорогах кровавых и безжалостных революций. У нас, после семидесятилетних мук и кровищи, порожденных нашей собственной российской революцией, вдруг явился добрый дядя и всем все разрешил. Закрыл КГБ и ласково объявил народу: «Будет. Навоевались. С завтрашнего дня, холопы, вам все дозволено». И холопы по-холопски осуществили холопскую свободу.

Что касается собственно моего участия в общественной жизни, то продолжающийся по сей день странный этот пароксизм начался для меня вполне неожиданно. В Большой Кремлевский дворец на V съезд Союза кинематографистов СССР, в самый первоначальный разгар «ускорения», я шел не торопясь, в настроении вполне антиобщественном и мирном, как вполне сформировавшееся аполитичное инертное частное творческое лицо, ни о каких революциях не помышляющее. Искренне считал, что и без того взбаламученную воду дополнительно баламутить ни к чему — сами же и захлебнемся. К тому же наш стагнационный министр Ермаш звонил мне накануне съезда, и я обещал ему выступить в защиту Комитета по кинематографии и того относительного добра, которое лично он, по отношению хотя бы ко мне только, время от времени совершал.



— Нельзя отмалчиваться, — говорил мне в трубку возбужденный Ермаш.

Я был с ним согласен и даже считал своим долгом выступить со взвешенной, далекой от какого-нибудь экстремизма, социально-убаюкивающей, вполне конформистской речью. По этой причине весь первый день на съезде я вообще не появлялся — сидел дома и кропал эту самую речь, которая, честно скажу, никак мне не давалась; каких-либо речей до того я вообще никогда и ни по какому поводу не произносил и потому чувствовал себя словно вернувшимся в давние школьные годы: «Вот согласишься быть председателем учкома — создадим тебе возможность в школе снимать свое кино». Теперь: «Выступишь с правильной речью на съезде — будет у тебя возможность и в новых условиях снимать свое старое кино». Хрен с ним, выступлю, не развалюсь. «Свое кино» мне всегда было всего дороже. Преодолев мучительный лингвистический кошмар сочинения речи, полной неведомых мне доселе публицистических оборотов, я все же отстучал, наконец, какой-то более или менее сносный машинописный текст, показавшийся мне справедливо-уравновешенным, и с чувством выполненного долга по холодку отправился в Кремль. На подступах к Боровицким воротам увидел вываливающихся оттуда в крайнем возбуждении коллег.

Тишайший Леня Гуревич дурным голосом кричал на всю кремлевскую округу:

— Там такое делается! Такое делается! Там революция!

— Где революция?

— В Кремле! У нас на съезде в Кремле революция! Там так выступал Плахов! Там так выступал Толстых! Ты идешь выступать? Смотри, не подведи нас! Планку снижать нельзя!

Мне стало нехорошо. Ничего революционного в моей речи заготовлено не было, я понимал, что сейчас раз и навсегда опозорюсь.



То, что в этот момент произносилось моими коллегами с украшенной государственным гербом трибуны, было на уровне, давно уже перехлестнувшем самый либеральный новомировский, и вполне равноценном антисоветскому посевовскому. Представить, чтобы подобное говорилось в Кремле, было просто невозможно. Съезд напоминал диссидентскую сходку в особо крупных размерах при отягчающих обстоятельствах и с особым цинизмом. Кошмар усугублялся и тем, что я все-таки глупо отправил записку: хочу, мол, публично произнести заготовленную коллаборационистскую речь. Меня разыскивал весь красный от волнения покойный уже сегодня Виктор Туров. Он заведовал секретариатом съезда, заправлял очередностью речей:

— Умоляю, не выступай. Тут уже столько сегодня наговорили, что ничего нового ты не добавишь.

— У меня совсем другая тема. Умеренная. Отдавай мою записку в президиум. Я хочу умеренно выступить...

Выступить мне все же, хвала аллаху, так и не дали, а коли бы дали, меня бы освистали, верно, похлеще, чем Никиту Михалкова, всего-то и пытавшегося защитить Бондарчука как одаренного от природы художника. Я же собирался защищать самое «чудище из чудищ» — Госкино СССР. Не иначе как меня тут же зачислили бы в злостные штрейкбрехеры и дружно прокляли бы навеки. Спас меня и вывел на новый горизонт общественно-политической жизни Родины ошалевший и очумевший от масштабов склоки Витя Туров — он просто не допустил меня до трибуны с гербом.

Когда уже окончательно определилось, что слова мне все-таки не дадут, я, испытав странное облегчение, вошел в Георгиевский зал вновь вполне освобожденным от тягот всякого общественного бремени, свободным, никем не ангажированным самостоятельным человеком, к тому же еще и с сознанием исполненного долга: написанную речь я отдал в секретариат под честное слово, что ее опубликуют в стенографическом отчете съезда. По этому случаю, не торопя события, я съел в кремлевском буфете пару исключительных по качеству мяса и приготовления еще стагнационных кремлевских сосисок, махнул пивка и отныне мог чувствовать себя в зале никаким не потенциальным коллаборационистом, а нормальным либеральным демократом, не хуже всех моих вмиг ставших крайне радикальными коллег.

Тут-то и произошел эпизод, заставивший меня просыпаться и хохотать в темноте всю послесъездовскую ночь. Когда Туров отказался дать мне слово, я настырно побрел за тем же к Кулиджанову.

— Да подожди ты, — отмахнулся от меня Лев Александрович, — видишь, что тут делается! Ну что такое особенное ты хочешь сказать?..

— Да я же за вас за всех и хочу сказать!..

— Не нужно за нас говорить! Наговорили уже...

Тут же неподалеку, в кремлевских кулуарах метался Алик Хамраев, тоже жаждавший слова. Случайно он напоролся на Лешу Германа, поделился печалью лишенца — борца за истину. Леша горячо возмутился и поднял шумный вопль прямо в зале, требуя от художественной общественности немедленного предоставления слова Хамраеву. Леша бушевал, намекал на возможность немедленного самосожжения прямо в Георгиевском зале, а также грозил страшными карами мерзавцам, душашим волеизъявление честного узбекского художника. Перепуганный председатель сдался. Хамраев вышел на трибуну, наступило мгновение страшной, нечеловеческой тишины, когда было слышно, как бьются в одном ритме наши диссидентские сердца. Ждали нового атомного взрыва новой либеральной истины.

— Я хочу выразить большую благодарность, — с достоинством откашлявшись в гробовой, нехорошей тишине, начал Хамраев, — партии и правительству за то, что жизнь наших дру-

жеских народов полна глубокого смысла. За то, что сегодня. несмотря ни на что, мы опять здесь все вместе. Я, простой советский мальчик из узбекского села, смог вырасти и стать режиссером только благодаря тому...[1]

В течение десяти минут перед обалдевшим от неожиданности такого поворота залом Алик нес добропорядочную верноподданническую околесицу. Все остолбенели, а у Германа случился сердечный приступ: выходит, если он так орал и грозился облить себя бензином, требуя слова для Хамраева, то, значит, он как бы с ним солидарен и тоже просто хочет искренне поблагодарить родную партию за то, что и он, Герман, «простой советский мальчик из Ленинграда...».

На третий день съезда объявили закрытое заседание, как тогда выражались — «судьбоносное». Никаких гостей в зал не допускали — ни от Союза кинематографистов, ни от любых других, в том числе и очень компетентных организаций. В зале — одни делегаты. Началась осторожная хитроумная борьба по вопросу процедуры выборов. От процедуры зависело, кто войдет в состав нового секретариата. На пятьдесят секретарских мест партгруппой съезда традиционно предлагалось ровно пятьдесят кандидатур, что заранее гарантировало всем пятидесяти избрание: даже самые непопулярные меньше пятидесяти процентов голосов собрать никак не могли — не бывало такого. Кто-то из зала робко произнес:

— Ребята, ну нельзя так. Зачем мы тогда столько говорили? Ну, пусть будет хотя бы пятьдесят пять на пятьдесят мест... Ну, пятьдесят три на пятьдесят...

Президиум тут же замкнулся, тяжело затих и насупился. Предложение ясно обозначало, что съезд вычеркнет для начала Кулиджанова, потом, вероятнее всего, Бондарчука и, наверное, Ростоцкого, а с ними рухнет и вся установившаяся сложная иерархическая пирамида власти.

— Нельзя. Этого-то как раз и нельзя!..

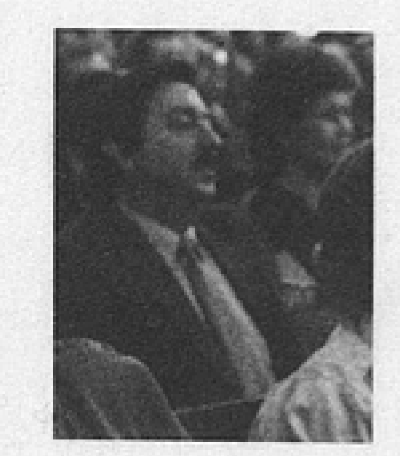
Но в зале не успокаивались.

— А кто сказал, что нужно пятьдесят пять? Давайте вообще не ограничивать список. Пусть каждый выдвинет того, кого считает достойным. А голосование покажет, кто прошел, а кто не прошел...

В зале явно запахло жареной человечинкой.

Кто-то из президиума встал:

— Нет и еще раз нет, дорогие и уважаемые депутаты. Ваш вариант не проходит. У нашего союза есть устав. В нем четко определена процедура голосования. Выдвигаем пятьдесят кандидатов на пятьдесят мест.



И тут я, легко разгоряченный пивом, умиротворенный сосисками, демократией, а главное, удачным непрочтением коллаборационистской речи и оттого, как бы со слегка отпущенными тормозами, вскочил с места. До меня вдруг дошло: «Чего они народ дурят? При чем тут устав?» Подняв свой мандат, я закричал:

— Одну секундочку! Есть небольшое уточненьице!..

Зал взволновался:

— Дайте ему, наконец, нормально сказать! Слова не дали и опять рот затыкаете! Пустите его, наконец, на трибуну!..

Надо сказать, что я вовсе не собирался лезть на трибуну, думал просто подать для общего базара и свою реплику из зала, но вокруг дружно раздалось:

— Иди! Говори!..

В первый раз в жизни обнаружив себя на государственной трибуне, я оглядел бушующее море прогрессивных единомышленников и сказал:

— Ребята, нас дурят! Мы же съезд, мы высшая законодательная инстанция нашего собственного кинематографического союза. Для нас никакие наши собственные для себя самих сочиненные уставы не указ. Мы можем, не сходя с места, принять все необходимые нам поправки к нашему же уставу. Как сейчас решим, так оно и будет...

Опять, как перед исповедью Хамраева и угрозой самосожжения Германа, на несколько мгновений в зале настала нехорошая адская тишина: я выступал в роли младенца, устами которого проглаголила самая страшная, убийственная истина. Откуда она забрела мне в голову, я до сих пор, кля-

[1] Текст выступления А.Хамраева, приведенный автором мемуаров по памяти, не совпадает с опубликованной стенограммой V съезда. См.: «Пятый съезд кинематографистов СССР. Стенографический отчет». М., 1987, с. 211 — 212. — *Прим. ред.*

нусь, не знаю и сам. На партаппаратчика, тридцать лет штудировавшего инструкции и собиравшего компромат в ожидании звездного часа прорваться наверх, несмотря на весь свой природный конформизм я все-таки никак не тянул, уставов сроду не читал и вообще не очень задумывался, зачем и кому этот документ нужен. Внутреннюю кухню Союза кинематографистов никак себе не представлял и вообще считал эту организацию чем-то вроде общественного распределительного совета некоторых материальных благ при Доме кино, ресторане, Пицунде, Репино и Болшево. Откуда я знал, что мы, будучи делегатами съезда, можем менять этот самый устав, ума не приложу. Может, где-то когда-то что-то такое и слышал, может, задумчиво прочитал про это на обрывке газеты в сортире, может, в кино каком-то видел — правда, до сих пор понятия не имею.

В наступившей нехорошей тишине вдруг раздался голос ряда примерно с пятого:

— А кто вас вообще уполномачивал учить нас, как голосовать?

Я посмотрел в сторону и различил совершенно незнакомое мне лицо.

— А вы кто такой будете? — произнес я с высокой государственной трибуны классическую приблатненку. — Вы что, делегат съезда?

— Нет. Я не делегат съезда.

— Как же вы тогда здесь оказались?

Тут же меня обдала вторая волна благодарной симпатии зала: мало того, что я спереляху предложил кардинальное решение процедурных проблем, благодаря которым мы сейчас сметем к чертям собачьим всю кулиджановскую команду, я еще и разоблачил провокатора, лазутчика. Стали пытать неведомого шпиона, прижигать ему пятки железом публичности — быстро дознались, что он секретарь какого-то обкома, и тут же с позором вышвырнули из зала.

Следом за мной на трибуну поднялся писатель Борис Васильев. Очень спокойно, здраво и трезво сказал:

— Если мы будем шельмовать и передергивать, толка не будет. А вот когда мы сейчас демократическим путем проголосуем и посчитаем простое большинство голосов, станет ясно, кому мы верим и кто чего сегодня в нашем коллективном мнении стоит...

Началась неслыханная со времен боярских раздоров в Кремле мутотень с выдвижением, печатанием списков, голосованием. Раздали бюллетени кандидатов в новое правление, куда вошел поименно чуть ли не весь съезд скопом, все стали друг друга сладострастно вычеркивать, прикрывая ладошкой список, я с важным видом прогуливался по фойе, как бы в сознании того, что весь этот новейший развеселый демократический цирк устроен лично мной. Если бы еще вчера кто-то сказал мне, что в Кремле может происходить такое, что это вообще возможно, я бы счел его банальным умалишенным. Но оказалось, и такое уже возможно, граждане пребывали в сладкой эйфории материализованного полупридурочного либерального сна.

Ко мне нахально подошел начальник охраны Кремля, не то полковник, не то подполковник, весь в синих пугающих околышах, откуда-то тайно наблюдавший меня, когда я вещал с трибуны (вот она, первая политическая слава!), зазвал к себе в каптерку, где светились телеэкраны, на которых было видно все происходящее в зале (о, вот откуда у него порочащая личность информация!), и спросил:

— Скажите, пожалуйста, как, по вашему мнению, вам за все это ничего не будет?

— Кому?

— Всем вместе... И вам лично...

— Забудьте эту рабскую философию, — надменно посоветовал я голубоокольшному полковнику, будучи, заметьте, совершенно трезвым, в здравом уме и твердой памяти, но все более и более наглея от сознания, что этот страшный придурочный сон все продолжается и что, переступив границу бывшей нормальной реальности твоей жизни, ты в нее уже, может быть, никогда и не вернешься. Так и проведешь остаток жизни в этом странном сне.

В Георгиевском зале в это время нас ожидали уже накрытые банкетные столы: паюсная икра, холодная водка, тугие грибки, изысканные жульены — но ни один человек не соблазнился на даровую властную чечевичную похлебку, все были поглощены чирканьем бюллетеней и ожиданием невероятных общественных результатов этого самого чирканья. Шло либерально-роман-

тическое сведение счетов, все друг другу всё вспомнили: кто вместо кого в какую заграничную поездку поехал и кто вместо кого без очереди купил «Жигули». Но называлось все это, впрочем, по-прежнему революционным взрывом демократического сознания. Наконец, все окончательно рвануло: как и следовало ожидать, оказались позорно низверженными все те, кто был у кинематографической власти при тоталитарном режиме, и немедленно был избран в первые секретари прогрессивный Элем Климов. Формируя свой секретариат, он назвал в числе тех, с кем хотел бы работать, и меня, таким образом я впервые попал в кинематографическое начальство.

Начиналась очень странная эпоха Первого концерта для фортепьяно и трубы Шостаковича, где безудержно мажорно звучит тема невиданного счастья построения совсем нового общества на обломках былого. На самом-то деле концерт Дмитрия Дмитриевича был написан просто о юности, но его услужливые истолкователи старались приписать ему этот ловкий политизированный смысл. Но коли внимательно в тот концерт вслушаться, во всех его гармониях обнаружится и тот самый кошмар и трагический ужас, которыми проникнут поздний симфонизм гениального композитора. Как в жуткой бодрости и нечеловеческом общественном счастье юношеского концерта Шостаковича слышалось что-то явно ненормальное, смертоносно-разрушительное, так и деятельность климовского секретариата была полна какой-то оптимистической, но и вполне зловещей двойственной бодрости.

Первая глобальная задача, которую мы взвалили на себя, — искать путь вхождения кино в рыночную экономику. Раздались голоса:

— Хватит! Мы всегда были рабами государства, потому что государство нам давало деньги. А кто платит, тот и заказывает музыку. Мы художники! Немедленно откажемся от государственных денег! Будем жить на деньги частные! Будем зарабатывать на себя сами и будем себе заказывать музыку!

Все это казалось, с одной стороны, замечательно вдохновляющей перспективой, но с другой — и полной абракадаброй. К тому времени я уже был худруком мосфильмовского объединения «Круг», и к нам принес замечательный сценарий «Человек» Артаваз Пелешян. Постановка его обошлась бы примерно в миллион рублей (по тем временам деньги это были большие), но и фильм мог получиться грандиозным по красоте и философской мысли, хотя в прокате он наверняка сгорел бы, не собрал бы и десятой доли своей стоимости. В старом государственном кинематографе замыслу Пелешяна с трудом, но все-таки могло бы отыскаться место, а вот в частном... Кто теперь согласится выложить такие деньги, зная, что они уже никогда не вернутся? Неужели наш нововылупившийся «новый русский» захочет, хоть и задарма, слушать такую музыку, а тем более ее заказывать? Эти соображения очень меня смущали: концы с концами никак не сходились. Да, мне тоже хотелось красиво и весело сыграть в концерте Шостаковича свою партию на индивидуальной трубе — я ее время от времени и играл, но сомнений в подспудном трагизме партитуры это вовсе не развеивало.



Помню, на секретариате, обсуждавшем эти вопросы, я послал записку сидевшему в президиуме Глебу Панфилову. Опыт аппаратной работы у него был еще до прихода в кино. «Глеб, пишу тебе как опытному человеку. По-моему, все эти разговоры про рыночный рай — хреновина. Если и говорить сейчас о чем-то, то прежде всего о том, как образовать в бюджете государства надежный денежный буфер для серьезных лент. Как по-твоему, стоит сейчас об этом говорить?» Глеб отрицательно помотал головой.

В том секретариате собрались тогда в основном все хорошие люди, кого-то уже нет, но я вспоминаю их всех с любовью и удовольствием. И при всем при том сколько же дуростей из нашей хорошести произошло! Правда, делали мы их робко, ненахально, сами не очень веря, что делать надо именно так и никак иначе. А вот когда на место Элема пришел Андрей Смирнов, тут уже несомненное чемпионство по немедленному воплощению любых дуростей в жизнь целиком оказалось за ним. Большевистская убежденность в своей правоте у него была непоколебимая. Скажем, приезжал он после встречи с руководством Ленинградского отделения союза и радостно сообщал:

— Все очень удачно. Я сумел им всем выломать руки и заставить принять то решение, которое нам нужно.

Но трагичнее всего, на мой взгляд, вся эта революционная перестроечная свистопляска в кино ударила по самому Элему. Все вместе мы как бы являли собой демократический секретариат, пришедший на смену секретариату генералов. Но в кабинете Кулиджанова после его ухода утвердился даже не генеральский — некий новый маршальский стиль. Маршальство это было как бы даже демократическое, но авторитарность, с которой Элем правил союзом, никаких разумных границ не знала.

Может, тут сказалось и то, что сам Элем вышел из семьи крупного партийного работника, с детства знал толк в аппаратной чехарде, во всей партийно-государственной иерархии. Он очень строго следил, кто за каким столом на каком месте сидит, кто приходит на секретариат, кто не приходит. Элема не на шутку боялись. Штатные работники союза признавались, что так не боялись даже ни Кулиджанова, ни Караганова, ни Марьямова. Попасть к нему на прием было хитроумной проблемой, хотя по внешности казалось: дверь открыта настежь — заходи, кто хочет.

На самом деле все было тонко и точно дозировано: кому заходить, когда заходить и зачем.

Лично я сильно разобиделся на Элема вот по какому поводу, даже сказал ему в лицо, что он и его команда — просто «сумасшедшие придурки». Руководитель авангардного общества «Циркус» из Амстердама, милейший, симпатичнейший человек, предложил нам с Борей Гребенщиковым трехмесячную поездку по Европе с показом «Ассы», концертами и выставкой произведений российского живописного андерграунда. Это было бы и пропагандой в Европе прежде запрещенного искусства, и пропагандой новых перестроечных тенденций в советской жизни. Ну и, конечно, мы могли бы заработать при этом очень приличные деньги, на которые, наверное, и по сей день можно было бы довольно безбедно жить. Но тут-то на очередном заседании Элем задумчиво процедил сквозь зубы:

— Что-то наши секретари сильно разъездились по заграницам. Предлагаю запретить все поездки до проведения следующего пленума...

Я возмутился:

— Ты что, Элем, охренел? У меня же контракт...

— Никаких контрактов. Все контракты отменяются.

И натурально запретил сотрудникам международной комиссии выдавать мне заграничный паспорт.

Я еще тогда написал в «Советской культуре» ябеду, что, мол, кинематографические демократы посходили с ума, что Госкино такого себе никогда не позволяло. Другое дело, что в те времена мы бы ни гроша с Борей за турне не получили, все заработанное пошло бы государству, но взять и запретить выдавать заграничный паспорт — до такого никакие чиновники-полковники не додумались бы.

Огромное количество маршальско-генеральских глупостей было сделано, причем совершались они, как при Сталине, — в атмосфере всенародного одобрения и ликования. Неверно, конечно, и совсем несправедливо, когда говорят, что Элем куда-то не туда нас завел. Все резолюции, предлагавшиеся на пленумах той поры, принимались собравшимися единодушно, и превращение Союза кинематографистов СССР в Конфедерацию Союзов кинематографистов, и мелочная и недостойная борьба с Ермашом, а потом и с посаженным на его место Камшаловым, и разгон необходимого Госкино только в силу личных амбиций и многое другое неразумное было единодушно одобрено всеми нами, хотя многое и являлось просто клиническим бредом. Мы все это натворили собственными руками, и сам я тоже в этом активно участвовал. К чему это приведет, не представляли — уж очень радостно звучала в ушах, будоражила кровь партия трубы в шостаковичевом концерте. Мы были в моде, у нас у всех беспрерывно брали какие-то интервью, мы упивались звуками собственных голосов, мы были впереди прогресса, за все это, разумеется, потом пришлось заплатить. Но самой трагичной эта расплата оказалась для Элема. Среди разных многих коллективных ошибок одна, уж точно, была лично Элемова. Он отнесся к своему секретарству как к вполне серьезной государственной работе, требующей отдачи всего себя,

души, сердца, времени и всего прочего человеческого в себе без остатка. Но он-то по природе своей художник. А художнику такое всегда противопоказано.

Сейчас уже нет Союза кинематографистов СССР. Есть Российский Союз кинематографистов, и место его председателя вот уже второй выборный срок занимаю я. Естественно, делами союза приходится заниматься ответственно и серьезно и все же — на уровне гамбургского счета взаимоотношений с самим собой — одновременно и с полной безответственностью и абсолютной несерьезностью.

Если бы, к примеру, мне поручили это дело, предупредив, что важность и сложность административных занятий требуют на три года бросить всякую творческую деятельность, я, не задумываясь, послал бы очень далеко тех, кто решил доверить мне эту высокую честь. Климов и немало других из его окружения на самом деле вдруг бросили снимать кино и, как оказалось, не на год и не на два, а насовсем.

Когда-то в очень ранней юности мне помог в жизни Семен Александрович Гитлиц. Влюбленный в мою рано овдовевшую маму, этот милейший, образованный петербургский человек многому меня научил. Когда мне было шестнадцать-семнадцать лет, он все ждал, когда я влюблюсь:

— Конечно же, со дня на день это с тобой случится — кровь играет, и душа требует. И все это очень важно. Но поверь мне, опытному человеку, не позволяй чувствам идти дальше пуговки...

— Какой пуговки? — спрашивал я довольно раздраженно, уже начитавшись Пастернака.

— Вот у тебя на рубашке пуговка. Допускай только до нее... А глубже — ни-ни... Погибнешь.

Занимаясь в климовском секретариате всеми действительно важными реформами, решением каких-то насущных, актуальных проблем, я все же допускал это только «до пуговки». Иначе нельзя, если не хочешь потерять профессию. Я знал, что в любой момент смогу все это безболезненно бросить, отказаться от всех своих общественных должностей и забот, ничего не потеряв и не приобретя при этом. Климов же эту общественную деятельность неосторожно допустил до своего ранимого и талантливого сердца, что его трагически переломало. Происходило все это на наших глазах, видеть это было больно и страшно, тем более что человек он необычайной природной одаренности, воли, ума, крепости, красоты, силы.



В свое время, глядя на Элема и Ларису Шепитько, его жену и самого близкого друга, я восхищался про себя тем, как замечательно распоряжается природа, точно и безошибочно соединяя в такие вот пары лучшие образцы человеческой породы, чтобы они смогли сберечь и продолжить лучшее в себе и в роде. И вот Элем Климов, не забулдыжка, не козявка, не бессмысленная божья коровка, а один из лучших и духовно, и физически человеческих экземпляров на глазах у нас всех был сломан и испепелен собственной же маршальской серьезностью отношения к занимаемому креслу. Он всерьез величественно звонил по вертушке в Кремль к Горбачеву, ездил на черном автомобиле что-то выяснять и утрясать на Старую площадь, фельдъегеря в форме доставляли ему ежедневные секретные пакеты, и он прочитывал, по инструкции лично прятал в секретный же сейф и всерьез усваивал содержание; он ощущал себя — кстати, с редким и полным на то основанием — большим государственным человеком.

У меня в союзе нет сейчас не только своего кабинета — нет даже и постоянного стула. Я о том не жалею. Я суеверно боюсь и кабинета, и стула — мне как-то спокойнее за себя подписывать бумаги где-нибудь чужой шариковой ручкой. Я твердо знаю: стоит только на пятнадцать минут всерьез почувствовать себя вершителем судеб национальной кинематографии, и тебя больше нет — из генералисимусского идиотизма потом уже никогда не выбраться...

Вот в такую мажорную, полную надежд эпоху перекраивали мы судьбы отечественного кино. Что говорить, делали такое, что ни в сказке сказать, ни пером описать! Такое и во сне не приснится. Но то вовсе не сон был. То была явь...

Из книги «Асса» и другие сочинения этого автора»

Литературная запись А.Липкова

Л А Б О Р А Т О Р И Я



ЖАН РЕНУАР:

«Стараюсь избегать внешней правды...»

Жан Ренуар — один из тех редких режиссеров, кто не только снимал замечательное кино, но и пытался осмыслить тайны профессии и процесс своего труда. Его заметки, публикуемые ниже, взяты из сборника: R e n o i r J. Ecrits 1926 — 1971. P., Belfond, 1974.

Вот как я делаю фильм

Я прежде всего рассказчик историй. Я постоянно охвачен непреодолимым желанием рассказывать истории, которые мне кажутся замечательными, и хотел бы разделить свою радость с друзьями и публикой. Мне всегда казалось, что камера — лучший, чем, скажем, перо или пишущая машинка, способ для передачи этих историй. Моя концепция кинематографа состоит в том, что это новое книгопечатание; это изобретение близко по значению к гутенбергову. Скажем, кинематограф и телевидение переворачивают мир, как в свое время это сделало открытие Гутенберга. Не надо забывать, что до Гутенберга пересказ историй был только устным. Заметьте, что эту великую традицию мы, возможно, утратили с изобретением печатного станка.

Не забудем, что устный рассказ

Фрагменты лекции, прочитанной в Институте высшего кинообразования (ИДЕК).

требовал от одного и того же художника быть сочинителем или транслятором историй (которые во втором случае он пересочинял заново) — возможно, ему не надо было выдумывать фабулу и перипетии, но в любом случае сценарист, а также артист, музыкант (откуда и пошло имя трубадура и трувера), бродя повсюду, воспроизводили свою историю. В день, когда был изобретен печатный станок, этот господин исчез; и родилась новая профессия — профессия автора.

Совершенно ясно, что кинематограф представляет в истории распространения мысли столь же важную революцию.

Итак, я — рассказчик историй, и рынок, который нам всем, авторам фильмов, сейчас предлагается, — это рынок коммерческого фильма. Поскольку коммерческий фильм всегда стоит очень дорого, надо его готовить. Поэтому я всегда начинаю с того, что придумываю историю или принимаю ту, что подсказывает продюсер, и делаю из нее сценарий один или с автором (но обычно в одиночестве). Во всяком случае я пытаюсь сделать из этого сценария нечто, что меня самого убедит в том, что его можно снять именно так, а после тщательной, план за планом, раскадровки заполучить фильм. Так я отправляюсь в путь, запускаюсь в работу.

И тогда происходит ужасная вещь: в присутствии актеров, среди пейзажа я обнаруживаю, что все, что я сделал и написал, ничего не стоит; я замечаю, что та реплика, которая казалась мне полной жизни, произнесенная актером и окрашенная его личностью, ничего не выражает; я понимаю, что теперь я вынужден соединить собственную индивидуальность с актерской уже в реальности.

В этом ремесле ничего не делается в одиночку. Каждый шаг здесь — это сотрудничество с другим.

Я задумываю раскадровку, которую считаю совершенной, и замечаю, что она не соответствует живой реальности и что эта живая реальность может быть схвачена только моим участием, возможно, моими обсуждениями, ссорами, моими ужасающими спорами с актерами, оператором — со всеми! Только такой род дискуссий порождает живое вещество фильма.

Конечно, надо быть ясным, всегда очень ясным. Воспользуюсь этим для маленькой скобки. У нас во Франции и в Америке была очень распространена тенденция к непонятности; казалось, например, что самое главное для актера — бормотание, а самое важное для изображения — чтобы ничего не было видно. И в этом добились замечательных результатов. Я тем не менее думаю, что основывать фильм на такого рода эффектах все же, осмелюсь сказать, декадентство. Лично меня привлекает более здоровая форма кинематографа.

Профессия актера — профессия опасная, божественная, она постоянно требует от вас выдумывать человека, которого не существовало, кроме как в сознании автора, и которого именно вы, актер, заставите появиться на свет. Ремесло актера — это постоянные роды.

Вы знаете, что роды — дело деликатное. Если вокруг кричат люди и утомляют мать, ребенок может родиться неудачным. Надо оставить рожениц в покое; надо оставить в покое и актеров, созидающих свои роли. Это очень важно.

Но можно помочь этой творческой работе точно так же, как акушер надлежащим образом помогает родиться ребенку: можно помочь этим родам, помогая актеру себя распознать. Очень многие актеры, особенно в начале карьеры, себя не знают. Естественно, что существует опасность серьезных разногласий с актерами, так как большинство из них представляют себя не теми, кем являются на самом деле. Надо пробудить в них самих себя. Я думаю, что в этом и состоит великий долг режиссера перед актером, огромная работа режиссера.

Делая фильм, я, признаюсь честно и откровенно, преисполнен желанием понравиться публике. К сожалению, я не знаю, как это делается, во мне присутствует некоторая тенденциозность, связанная с моей страстью к классицизму, которая приводит порой к тому, что я оказываюсь в оппозиции к вышеупомянутой публике.

Я не хотел, чтобы «Правила игры» получились трудным для восприятия фильмом. Напротив, я был уверен, что эта история понравится; думал, что это прелестная, очаровательная история и что она говорит правду о людях нашего времени, об обществе. Я хотел рассказать правдивую историю, но рассказать забавно, вместо того чтобы

сделать это в строгой и критической манере. Иначе говоря, мне казалось, что если я и использую хлыст, то для собственного развлечения, а не для того, чтобы отхлестать публику.

Надо признать, что я ошибся, потому что фильм восприняли так, будто я действительно кого-то отхлестал. Если «Правила игры» воспринимали бы как фильм романтический, если бы я показал персонажей, обливающихся слезами и протягивающих свое сердце публике, говоря при этом: «Возьмите его, выслушайте его!», если бы я выбрал людей с перевернутыми лицами, если бы использовал весь романтический арсенал, то, я убежден, эта история стала бы приемлемой. Но классическое сознание, чьи приверженцы стремятся показать все в истинной сути, а не во внешних проявлениях, очевидно, в наши дни чрезвычайно трудно дается публике, которая в течение ста лет затоплялась романтическими слезами. Классицизм — путь очень сложный, и уверяю вас, что постоянно получаю за это по рукам. Тем не менее я решил гнуть свое, ибо убежден, что, проплакав сто лет над мелодрамой с Марго, надо все же возвращаться к суровой правде господ Шекспира, Мольера, Мариво.

Чтобы прийти к этому классицизму, следует научиться различать правду внутреннюю и внешнюю. У меня не идет из головы Мольер: Мольера никогда не интересовал внешний реализм. Он давал своим персонажам имена Филинт, Оргон, Клеант, вместо того чтобы назвать их Дюпон, Дюран, Дюбуа; он одевал их в костюмы, которые не были реалистическими; в них чувствовалось нечто от итальянской комедии. Тем не менее пьесы Мольера остаются, возможно, одними из самых реалистических. И такой человек, как Чаплин, никогда не приносил жертву внешней правде: Чаплин играет золотоискателя, но в котелке, огромных башмаках и с тростью, а золото ищет в снегах. Будь он реалистом, надел бы шубу и все прочее, чтобы не бояться мороза. Тем не менее Чаплин в своем котелке мне кажется более правдивым, чем многие актеришки, одетые в настоящее тряпье золотоискателей; на кого они похожи? На чудесно замаскированные снегоходы; а Чаплин, напротив, в огромных башмаках и котелке — на настоящего искателя золота.

Лично я сделал много фильмов в жанре «внешнего реализма». Я смиренно пытался — возможно, не всегда этого добиваясь, — присовокупить туда внутреннюю правду. Должен сказать, что под спудом этой внешней правды всегда пытался найти способ достичь правды внутренней. Мне казалось, что если я рассказываю историю о прачке, поместив ее в настоящую прачечную, дав ей настоящий утюг, одев в соответствующий костюм — в тот, в котором она действительно гладит сорочки, то, возможно, благодаря этим внешним атрибутам, я добьюсь более интимного знания об этом персонаже.

Но, пожалуй, что по-настоящему великие люди — Чаплин, Шекспир или Мольер — не нуждаются в такой внешней правде и могут обладать сокровенным знанием о прачке без настоящего утюга.

Я стараюсь избегать внешней правды.

Я думаю, что в этом нам поможет телевидение, так как оно сыграет по отношению к кинематографу ту же роль, что он играет по отношению к театру. Телевидение прояснит кинематограф.

Парадокс об актере

Я очень верю вот в какой репетиционный метод. Он состоит в требовании к актерам произносить слова, не проигрывая их; в разрешении попробовать думать только, осмелюсь сказать, после многократного прочтения текста таким образом, чтобы их определенные реакции рождались непосредственно из текста, который они уже знают, а не из текста, который, возможно, еще не поняли, потому что любую фразу понимаешь только после того, как повторишь ее множество раз. Я даже думаю, что сама исполнительская манера должна быть открыта актерами, и когда они ее нашли, я прошу их сдерживать себя, не играть все сразу, идти на ощупь, продвигаться осторожно и в особенности — добавлять жесты только в самом финале: полностью осмыслить сцену, а уж потом позволить себе переставить пепельницу, схватить карандаш или зажечь сигарету. Я прошу их не делать фальшь «естественной», но действовать так, чтобы внешние детали проистекли бы из внутренних побуждений, а не наоборот. Я, во всяком случае, чрезвычайно против



Жан Ренуар

метода режиссеров, которые говорят: «Посмотрите на меня, сейчас я сыграю; теперь повторите за мной». Не думаю, что это хорошо, ведь не режиссеру играть, а актеру; значит, нужно, чтобы актер сам смог раскрыться и приспособить к ситуации собственную, а не вашу индивидуальность.

Грех Дрейера

Для того ли Господь создал Вселенную, чтобы мы ее анализировали и препарировали? Современный человек именно этим и занимается. Научное исследование ограничивается телами и окружающими их элементами. Художественное — имеет дело с познанием души.

Если бы художник хранил результаты своих открытий для себя, — это еще полбеды. Но нет, ему надо их распространять.

Мы знаем результаты научных изысканий. Им мы обязаны атомной бомбой.

Распространение знания о человеке художниками более опасно, чем расщепление ядра. Это грех, простительный только гению. Это грех Дрейера. Господь отпустит ему этот грех, потому что наделил дарами, которыми объясняется такое мировосприятие.

Есть дух и есть материя. Есть Бог и есть дьявол. Разве камень только материя? В какой степени окружающие нас вещи начинают осознавать себя, свой маленький или огромный мир? Существует ли какая-нибудь иерархия? Должны ли мы найти на вершине лестницы только чистый дух? Должны ли мы у подножия лестницы довольствоваться реакцией камня? Есть ли способ одухотворения камня? Только избранные достигают этого. В средние века их называли святыми. Мы называем их художниками. Их роль здесь, внизу, состоит в том, чтобы возвысить наш дух, сохранив при этом чистоту камня.

Странным образом и по какой-то иронии, в которой, кажется, находят удовольствие силы, побуждающие нас пройти от хаоса к музыке Моцарта, эти сеятели духа опираются в своей борьбе против материи на ту же материю. Их не так много — несколько на целый век. Дрейер — из их числа и, как всякий великий художник, ставит перед нами проблему подчинения природе и одновременно бегства от нее. Он ставит эту проблему и разрешает ее. Более того, он дает нам аргументы и оружие, которые позволяют ее разрешить.

Я говорю сейчас о Дрейере, как будто он еще среди нас, потому что для меня и для многих других он всегда здесь. И всегда будет.

Дрейер знал природу лучше любого натуралиста. Человека — лучше любого антрополога. Возможно, он не знал, сколько кислорода, водорода или азота содержится в ветвях старого дуба, под сенью которого он размышлял о своем детстве, но он знал долгую бессонницу дерева зимними ночами. Боль, причиненную сломанной ветке, не вынесшей тяжести снега. Опьянение, вызванное вешними дождями. Он знал ожидание вечернего ветерка, призванного освежить листву от засухи. Любой, имея пробирки, скальпель, химические реакторы, может проанализировать природу дерева. Но знать дерево, как познают друга, угадывая его величие и слабости, иронически констатировать его притязания на могущество, его безжалостное разрушение растений-соперников, иначе говоря, идентифицировать себя на мгновение с растительным миром — намного труднее. И если объект вашего интереса уже не дерево, а человек, такая задача требует большего, нежели совершенных средств познания. Она предполагает сверхчувствительность, острое восприятие, суровое смирение — и все это в сочетании с безумной гордыней. Предполагает и веру в наше право совать нос в дела других. В конце концов, у нас нет доказательств того, что муравьи будут польщены, видя, как мы анализируем муравьиную кислоту. Примеры вторжения человека в жизнь других существ заполняют кровавыми чернилами несметные страницы бессчисленных томов.

Я приближался к Дрейеру два или три раза в жизни, но не могу претендовать на личное знакомство. А как человека (льщу я себе) знаю его хорошо. Так же как и он может похвастаться, что знает вышеупомянутый большой дуб. Я совсем не уверен, что он когда-либо видел этот дуб. Возможно, он даже никогда о нем не думал. Этот дуб, честно говоря, важен только мне. Для того чтобы приблизиться к такому человеку, как Дрейер, надо совершить качественный скачок. Этот дуб, чьи

высокие ветви теряются в небе, этот дружественный дуб, укрывающий меня своей тенью, не нужен Дрейеру, потому что он сам и есть этот дуб.

Здесь не противопоставляются правда перевоплощению, конкретное — абстрактному. Если я и упоминаю о такой проблеме, то потому, что она значима для меня, и некоторые мои сомнения могут помочь мне проникнуть в мысли человека, которым я восхищаюсь.

Для большинства из нас существует внешняя правда и внутренняя. Культ внешней правды ведет к академизму. Воспроизведение природы без вмешательства художника не вызывает ни малейшего интереса. Паскаль это выразил несколькими словами: «Только одна вещь интересна человеку — человек». Если в представленном пейзаже я не различаю человека, такой пейзаж — только репродукция. Возьмем актера, который должен сыграть роль повара. Я думаю, что плохой, но сознательный актер пойдет смотреть, как работают повара, научится даже готовить, наберется профессиональных словечек, наконец, добьется походки, манер и внешности настоящего повара. Одежда, которую он наденет, чтобы сыграть эту роль, будет с плеча повара и с неотстиранными сальными пятнами. В результате этот артист останется на сцене или на экране самим собой, то есть плохим артистом и — несмотря на внешнее сходство — ничего не достигнет. Возьмем другой случай — хорошего артиста, который должен сыграть ту же роль. Он не имеет никакого вкуса к документализму. Он, может быть, и поговорит с поваром, но не станет утомлять себя поиском аутентичных выразительных средств, костюмов и языка. Возможно даже, что новый Чарли Чаплин не будет переодеваться в повара, но духовное проникновение в его проблемы мгновенно даст публике почувствовать настоящего повара.

Если довести эту теорию до абсурда, то единственным ответом будет расставание с внешней реальностью, создание ее исключительно в воображении художника. Это абстрактное искусство. На мой смиренный взгляд, этот путь, кроме как для некоторых мультфильмов, не пригоден в качестве кинематографического метода. Художник, я думаю, наиболее ощутим в пейзаже тогда, когда не показывается. Он прячется за кустарником, но его быстро там находишь. Его узнаешь без труда по манере, интонации, по свету, которым он наполняет свою картину, по композиции пейзажа. Иначе говоря, хороший способ для того, чтобы автор соединился с публикой и был узнан, — спрятаться и ждать, когда эта публика его обнаружит.

Я сказал, что этот вопрос не для Дрейера. Я повторяю и повторю это сто раз. Человек такого масштаба не является ни конкретным, ни абстрактным. Он конкретен в том смысле, что его персонажи созданы из волнующей правды — и внешней, и внутренней. Когда Дрейер попросил Фальконетти стричь волосы, чтобы сыграть Жанну д'Арк в тюрьме, это была не только жертва внешней правде. Я думаю, что прежде всего для Дрейера это было вдохновением. Видение этого восхитительного лица, лишенного естественного украшения, погрузило Дрейера в самую сердцевину сюжета. Эта обритая голова символизировала чистоту Жанны д'Арк. Ее веру. Ее непоколебимое мужество. Ее невинность — более могущественную, чем мошенничество судей. Сопротивление насилию и тирании. А также горькое признание вечной жестокости тех, кто считает себя сильным. Символизировала бесполезный протест народа. Утверждала, что в человеческих трагедиях расплачиваются именно бедняки. А также те, чье смирение возводит их в ранг бедняков, более близких к Богу, чем когда-либо могут быть богатые и могущественные. Обо всем этом и еще о многом в связи с Дрейером говорила обритая голова Жанны д'Арк. Она была и остается абстракцией всей эпопеи Жанны д'Арк. И зрители продолжают приходить в залы, чтобы очиститься в крестильных водах «Страстей Жанны д'Арк» Дрейера.

Дрейер выше любых теорий и берет свое оружие там, где его находит. Не важно, какой путь изберет его вдохновение, чтобы воссоединиться со своими зрителями. Важно, что он останется с нами не только в «Страстях Жанны д'Арк», но и в других фильмах. И что разговор завязался на том уровне, который выходит далеко за пределы повседневной банальности.

Перевод с французского
Зары Абдуллаевой

Ш Т У Д И И



ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ

Кино 1. Образ-в-движении

Монтаж

3

В предвоенной школе французского кино, чьим признанным вождем во многих отношениях был Абель Ганс, также происходит разрыв с принципом органической композиции. Речь, впрочем, при этом не идет о «вертовизме», даже умеренном. Но обязательно ли заводить речь об импрессионизме, чтобы противопоставить его немецкому экспрессионизму? Французскую школу можно скорее определить как особого рода картезианство: эти режиссеры интересуются прежде всего *количеством движения* и метрическими соотношениями, позволяющими его определить. Их долг по отношению к Гриффиту столь же велик, как и у советских режиссеров; они также хотят превзойти остатки эмпирического у него и создать более научную концепцию при условии, что она вдохновит кино и даже послужит единению искусств (аналогичную заботу о «научности» проявляла и живопись той эпохи). Так что французы отворачиваются от органической композиции, не принимая вместе с тем диалектическое построение, но занимаясь разработкой обширной механической композиции образов-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 4.
«Искусство кино» выражает благодарность издательству «Минюи», Министерству иностранных дел Франции и Французскому культурному центру в Москве за содействие в осуществлении этой публикации.

в-движении. Эта формула, однако, отличается двусмысленностью. Возьмем несколько ставших антологическими сцен из французского кино того времени: народный праздник у Эпштейна («Верное сердце»), бал у Л'Эрбье («Эльдорадо»), фарандола у Гремийона («Мальдона»). Конечно, в коллективном танце присутствует органическая композиция танцоров и диалектическая композиция их движений, не просто медленных или быстрых, но также прямых или круговых и т.д. Не отрицая этих движений, из них хотят извлечь или абстрагировать одно тело, которое было бы Танцором, единственным телом всех танцоров и единственным движением, которое было бы Фанданго Л'Эрбье (ставшее видимым движение всех возможных фанданго)[1]. Для того чтобы извлечь максимальное количество движения на данном пространстве, режиссеры выходят за пределы движущихся тел. Именно так Гремийон снимает свою первую фарандолу в закрытом пространстве, которая выделяет из себя максимум движения; что же до других фарандол в следующих фильмах, не следует говорить, что они другие — это все та же фарандола, из которой Гремийон неустанно извлекает тайну, то есть количество движения, подобно тому как Моне постоянно рисовал некую кувшинку.

В предельном случае танец представляет собой машину, частями которой являются танцоры. Для достижения механической композиции образов-в-движении французское кино использует машины двумя разными способами. Первый тип машины — это автомат, простая машина или часовой механизм, геометрическая конфигурация частей, которые сочетаются, накладываются друг на друга или трансформируют движения в гомогенном пространстве в соответствии с отношениями, которые они образуют. В отличие от того, как это было в немецком экспрессионизме, здесь автомат не свидетельствует об иной угрожающей жизни, повергающей в ночь, — от него исходит чисто механическое движение (подобное закону максимума для всего множества образов, которые, гомогенизуя, объединяют вещи и живые существа, одушевленное и неодушевленное). Марионетки, прохожие, отражения марионеток, тени прохожих вступают между собой в очень тонкие отношения удвоения, чередования, периодического возвращения и цепной реакции, образующих множество, к которому должно быть отнесено механическое движение. Таково бегство молодой женщины в «Аталанте» Виго, и то же самое у Ренуара, начиная со сна в «Маленькой продавщице спичек» и кончая всей композицией «Правил игры». Наибольшей поэтической всеобщностью наделяет эту формулу именно Рене Клер: он оживляет геометрические абстракции в гомогенном, светящемся пространстве серого цвета, лишенном глубины[2]. Конкретный объект желания появляется в качестве двигателя или действующей во времени пружины, разновидности *primum movens*, запускающего механическое движение, которому способствует все возрастающее число персонажей, появляющихся, в свою очередь, в пространстве в качестве частей механизированного постоянно растущего множества (как в «Соломенной шляпке» или в «Миллионе»). Существенным повсеместно является индивидуализм: сам индивид держится за объектом или, точнее, играет роль пружины или мотора, развивающего его (объекта) эффекты во времени, роль фантома, иллюзиониста, дьявола или сумасшедшего ученого, предназначенного раствориться в небытии, когда движение, которое от него зависит, достигнет своего максимума или выйдет за его пределы. В таком случае во всем восторжествует порядок. Короче, это автоматический балет, движущая сила которого сама проходит через движение. Другим типом машины является паровая, огневая машина, мощная энергетическая машина, производящая движение на основе чего-то другого и не перестающая утверждать гетерогенность, полюса которой — механическое и живое, внутреннее и внешнее, механика и сила — она связывает в процессе внутренне-

[1] См.: E p s t e i n J. Ecrits sur le cinéma. II. Seghers, p. 67.
[2] См. анализы Б.Аменгуаля в его книге: René Claire. Seghers. Аменгюаль анализирует также роль автомата у Виго, противопоставляя его экспрессионизму в своей книге: Jean Vigo. Etudes cinématographiques (p. 68 — 72).

го резонанса или расширяющей коммуникации. Комическая и драматическая стихия заменяются при этом стихией эпической или трагической. В этом французская школа отличается от советской, которая также выводила на сцену большие энергетические машины (последнее относится не только к фильмам Эйзенштейна и Вертова, но и к шедевру Турина «Турксиб»). Для советских режиссеров человек и машина образовывали активное диалектическое единство, преодолевавшее противопоставление механического труда и человека-производителя; напротив, французы понимали кинетическую единицу движения в машине и направление движения в душе как Страсть, доходящую до смерти. Состояния, через которые проходит этот новый механический двигатель, увеличиваются до размеров космоса, а состояния, через которые проходят новый индивид и множество людей, возводятся в ранг мировой души в союзе человека и машины. Вот почему бесполезно пытаться отделить друг от друга два типа образов в картине Ганса «Колесо», а именно: образы сохранившего свою красоту механического движения и трагедийные образы, представляющиеся ребячливыми и глуповатыми. Движения поезда — его скорость, ускорение, катастрофа — неотделимы от состояний механика, от Сизифова пара и огня Прометея до Эдипа в снегу. Человеческое животное, весьма отличное от одушевленной марионетки, определяется кинетическим союзом человека и машины; приняв эстафету от Ганса, Ренуар также станет исследовать эти новые измерения.

Отсюда должно получиться абстрактное искусство, где чистое движение извлекается то из деформированных объектов, то из периодически изменяющихся геометрических элементов (группа этих трансформаций воздействует на пространство в целом). Это был поиск кинетизма как визуального искусства в собственном смысле слова, искусства, которое, начиная с эпохи немого кино, ставило проблему отношения образа-в-движении с цветом и музыкой. «Механический балет» художника Фернана Леже вдохновлялся скорее простыми машинами, а «Фотогении» Эпштейна и «Механическая фотогения» Гремийона — машинами промышленными. Французское кино этого периода пронизывал, как мы увидим, еще более глубокий порыв: всеобщая тяга к воде, морю, рекам (Л'Эрбье, Ренуар, Виго, Гремийон). Это ни в коем случае не означало отказа от механического, но, напротив, это был переход от механики твердых тел к механике тел жидких, которая с конкретной точки зрения противопоставляла один мир другому, а с точки зрения абстрактной обнаруживала в текучем образе новое измерение количества движения в его совокупности. Текучесть создавала лучшие условия перехода от конкретного к абстрактному, необратимую длительность, независимую от ее фигуративных свойств и силу, более способную к извлечению движения из движимой вещи[3]. Живое присутствие воды как благодетельной или разрушительной стихии ощущается также в американском и советском кино, но там оно соотносилось и связывалось с органическими целями. Именно французская школа высвобождает воду, придает ей собственную целесообразность, превращая ее по форме в то, что лишено органической связности.

Когда Деллюк, Жермена Дюлак, Эпштейн говорят о «фотогении», речь идет, очевидно, не о качестве фотографии, а, напротив, об определении отличия киноизображения от фотографического. Фотогения — это образ, «усиленный» (majorée) с помощью движения. Проблема как раз в определении этого *усилителя*. Он включает в себя прежде всего временной интервал в качестве переменного настоящего. Начиная со своего первого фильма — «Париж уснул», Рене Клер произвел на Вертова впечатление тем, что выделил такого рода интервалы, как точки, в которых движение останавливается, возобновляется, переворачивается, ускоряется и замедляется: образуется что-то вроде дифференциала движения. Но интер-

[3] Об абстрактном кинетическом кино и его концепциях ритма см. главы 4 — 6 в книге: Mitry J. Le cinéma expérimental. Seghers.
Митри ставит проблему визуального образа, ритмические возможности которого отличаются от ритмических возможностей музыкального образа.

вал в этом смысле осуществляется в качестве цифровой единицы, которая производит в изображении максимальное *по отношению к поддающимся определению факторам* количество движения и которая изменяется от одного кадра к другому в зависимости от вариаций самих этих факторов. Они совершенно разнородны: это природа и измерения кадрированного пространства, распределение движущихся и неподвижных объектов, угол кадрирования, тип объектива, хронометрическая длительность плана, свет и степень освещенности, ее тотальность, а также фигуративные и аффективные оттенки (не говоря уж о цвете, шумовых эффектах речи и музыке). Между интервалом (паузой) или цифровой единицей и всеми этими факторами имеется набор *метрических отношений*, из которых состоят «числа», ритм и которые задают «меру» наибольшего количества относительного движения. Монтаж, вне сомнения, всегда включал в себя подобного рода расчеты, с одной стороны — эмпирического или интуитивного свойства, с другой — стремящиеся к своего рода научности[4]. Но спецификой именно французской школы — ее «картезианством» — является одновременное выведение этого исчисления из эмпирического состояния с его последующим превращением в разновидность, по выражению Абеля Ганса, «алгебры» и получение на этой основе каждый раз достижимого максимума количества движения как составляющей функции всех переменных или образование того, что выходит за пределы органического. Монументальные интерьеры Л'Эрбье в исполнении Леже или А.Барсака («Бесчеловечная», «Деньги») служат наилучшим примером пространства, подчиненного метрическим отношениям, в соответствии с которыми силы и факторы, в этом пространстве осуществляющиеся, определяют наибольшее количество движения.

В противоположность тому, что происходит в немецком экспрессионизме, на службу движению поставлено все, даже освещение. Конечно, свет не только фактор, чья ценность определяется движением, его сопровождающим, претерпевающим и даже обусловливающим. В «люминизме», созданном великими французскими операторами (например, Периналем), свет ценен сам по себе. Но то, чем он уже сам по себе является, есть движение, чистое экстенсивное движение, которое реализуется в гамме серого, «в изображении на камее, играющем всеми оттенками серого»[5]. Это свет, непрерывно циркулирующий в гомогенном пространстве и создающий светоносные формы скорее с помощью собственной подвижности, нежели в результате столкновения с перемещающимися предметами. Знаменитый светящийся серый цвет французской школы — это как бы уже цвет-движение. Он не диалектическая единица в стиле Эйзенштейна, которая подразделяется на белое и черное или вытекает из этих цветов как новое качество. Но в еще меньшей степени этот цвет — результат яростной схватки света и тьмы в стиле экспрессионизма. Серое или свет как движение есть чередующееся движение. В замене чередованием диалектической противоположности и экспрессионистского конфликта и состоит, собственно, оригинальность французской школы. Своего пика она достигает у Гремийона в правильном чередовании света и тени, которое становится подвижным благодаря самому маяку в «Смотрителях маяка» или в смене дневного города ночным в фильме «Странный господин Виктор». Перед нами расширяющееся чередование, но не конфликт, ибо из двух составляющих именно свет — солнечный и лунный свет, лунный и солнечный ландшафт — сообщается в сером и проходит сквозь всю гамму оттенков. Такая концепция света, вопреки видимости, многим обязана колористическим изысканиям Делоне.

Наибольшее количество движения должно было до настоящего момента пониматься как относительный максимум, поскольку оно зависит от избранной числовой единицы —

[4] См., например, у Эйзенштейна метрический монтаж и его продолжения — ритмический, тональный, гармонический монтаж. Во всяком случае, речь у него уже идет не столько об органических пропорциях, сколько о собственно метрических соотношениях.

[5] Burch N. Marcel L'Herbier. Seghers, p. 139. Сравните также замечания Аменгуаля о свете у Рене Клера и Виго.

интервала, паузы — от переменных факторов, функцией которых оно является, от метрических отношений между этими факторами и единицей, придающим движению форму. Это, если принять в расчет все указанные составляющие, просто «наилучшее» количество движения. Максимум всякий раз поддается квалификации, он есть качество само по себе: фанданго, фарандола, балет и т.д. Следуя вариациям настоящего, сжатиям и растяжениям интервала, можно сказать, что очень медленное движение осуществляет наибольшее количество движения, так же как в другом случае это делает движение исключительно быстрое: если «Колесо» Ганса давало модель все более быстрого движения с помощью ускоренного монтажа, фильм Эпштейна «Падение дома Эшеров» остается шедевром замедления, которое не перестает образовывать максимум движения в бесконечно растянутой форме. Теперь нам предстоит перейти к другому аспекту, а именно к абсолютному количеству движения, к абсолютному максимуму. Эти два аспекта не только не противоречат один другому, но в строгом смысле слова неразделимы, изначально включают, подразумевают друг друга. Уже у Декарта мы находим не только совершенно относительную квалификацию движения в переменных множествах, но и абсолютное количество движения в мире как целом. Кино вновь сталкивается с этой необходимой корреляцией как с глубочайшим из условий собственного существования: с одной стороны, план развернут в сторону кадрированных ансамблей и вводит между их элементами максимум относительного движения; с другой стороны, он также развернут в сторону изменяющегося целого, изменение которого находит выражение в абсолютном максимуме движения. Различие имеет место не просто между каждым изображением самим по себе (кадрирование) и отношением между изображениями (монтаж). Уже само движение камеры (вместе с рекадрированием) сводит множество образов в один, давая одному образу возможность выражать целое. Это особенно заметно у Абеля Ганса, который справедливо гордится тем, что в фильме «Наполеон» он отделил камеру не только от земных опор, но и от отношений с человеком, который ее носит, освободил, чтобы поместить ее на лошадь, кидать подобно оружию, заставлять ее вращаться, как мяч, по спирали, бросать ее в море[6]. Тем не менее предыдущее замечание, которое мы заимствуем у Берч, остается верным: у большинства режиссеров, о которых мы говорим в этой главе, движение камеры остается зарезервированным за исключительными моментами, в то время как обычное, чистое движение отсылает скорее к последовательности неподвижных планов. Так что монтаж располагается по обе стороны плана: на стороне совокупности кадров, которая не удовлетворяется одним-единственным образом, но выявляет относительное движение в последовательности, меняющей единицу измерения (перекадрирование); на стороне целого фильма (в этом случае не удовлетворяются последовательностью образов, но выражают себя в абсолютном движении, природу которого теперь надлежит раскрыть).

Кант утверждал, что поскольку единица измерения гомогенна, до бесконечности можно дойти без труда, но лишь абстрактно. Когда же единица измерения, напротив, переменна, воображение быстро натыкается на границу: за пределами короткой последовательности ему уже не удается *понять* совокупность величин или движений, которые оно схватывает в последовательности. И тем не менее в силу внутренне присущей им потребности Мышление и Душа обязаны постигать *как целое* совокупность движений в Природе и в Мире. Именно это Кант называет математическим возвышенным: воображение посвящает себя схватыванию относительных моментов, в которых оно быстро исчерпывает силы на конвертацию единиц измерения, но мышление должно достичь того, что превосходит любое воображение, а именно совокупности движений как целого, абсолютного максимума движения, абсолютного движения, которое в себе самом смешивается с непостижимым или безмерным, гигантским, беспредельным (таким, как небесный

[6] Пьер Лерминье об Абеле Гансе в книге: L'art du cinéma. Seghers, p. 163 — 167.

свод или море без границ)[7]. Такова вторая сторона времени — это уже не интервал в качестве переменного настоящего, а сущностно открытое целое в виде безбрежности будущего и прошлого. Это уже не время как последовательность движений и единиц движения, но время как одновременность (симультанность), ибо симультанность принадлежит времени не в меньшей мере, чем последовательности, она представляет собой время как целое. Идеал одновременности неотступно преследовал французское кино, а вместе с тем вдохновлял живопись, музыку и даже литературу. Можно, конечно, считать, что перейти от первого аспекта ко второму несложно: разве теоретически не бесконечна сама последовательность и разве в случае все более сильного ускорения или растяжения она не имеет своим пределом одновременность, к которой она в бесконечности приближается? Именно в этом смысле Эпштейн скажет о «быстрой угловой последовательности, которая стремится к совершенному кругу невозможной одновременности»[8]. Так мог бы выражаться Вертов или футуристы. Но во французской школе сохраняется дуализм этих сторон: относительное движение принадлежит области материи и описывает множества, которые различаются и сообщаются между собой посредством «воображения», тогда как абсолютное движение принадлежит духу и выражает психический характер изменяющегося целого. От одного к другому нельзя перейти с помощью простой игры единицами измерения, какими бы большими или малыми они ни были, но лишь достигая чего-то безмерного — Избыточного и Чрезмерного, — а это постижимо лишь для мыслящей души. На примере фильма Л'Эрбье «Деньги» Ноэль Берч разбирает особенно интересный случай подобной конструкции временно́го целого, которое необходимо безмерно[9]. Правда, ускорение или замедление относительного движения, сущностная относительность единицы измерения, уровень декораций действительно играют неизбежную роль, но они лишь сопровождают или обусловливают другой аспект, а не обеспечивают переход к нему сами по себе. Дуализм французов сохраняет различие между духовным и материальным, одновременно демонстрируя их взаимодополнительность (не только у Ганса, но у Л'Эрбье и даже Эпштейна). Часто указывали на то, что французская школа внесла в развитие субъективного образа вклад не меньший, чем немецкий экспрессионизм, хотя и отличным от него образом. Она особенно подчеркивает дуализм и дополнительность этих терминов. С одной стороны, она умножает относительный максимум количества возможного движения, присоединяя движения тела, которое видит, к движениям видимых тел, но, с другой стороны, она порождает в этих условиях абсолютный максимум количества движения по отношению к независимой Душе, которая «обволакивает» тела и «предшествует» им. Таково знаменитое размытое изображение танца в фильме «Эльдорадо».

Спиритуализм и дуализм пришли во французское кино от Ганса. Это можно проследить по двум сторонам его монтажа. В соответствии с первой стороной, на изобретение которой Ганс не претендует, но которая ответственна за развитие фильма, закон относительного движения заключен в «последовательном вертикальном монтаже»: таков известный случай ускоренного монтажа в «Колесе» и еще более в «Наполеоне». Но абсолютное движение определяется фигурой совершенно иного рода, которую Ганс называет «горизонтальным одновременным монтажом». Она принимает в «Наполеоне» две основные формы: во-первых, это оригинальное использование многократного экспо-

[7] К а н т И. Критика способности суждения. (Параграф 37.)

[8] E p s t e i n J. Ibid, I, p. 67.

[9] Берч задается вопросом о том, каким образом в фильме «Деньги» создается впечатление такого количества движения, в то время как основные движения камеры относительно немногочисленны. Конечно, монументальный характер декораций (например, большого салона) допускает довольно продолжительные передвижения героев, но и он не объясняет нашего впечатления абсолютного максимума движения. Берч находит объяснение в умножении планов в данной секвенции; именно «сверхнасыщение» производит впечатление безмерного и пропускает нас через отношения между относительными величинами (B u r c h N. Ibid, p. 146 — 157).

Жиль Делёз в
Институте кино.
11 ноября 1995 года

нирования, во-вторых, изобретение тройного экрана и поливидения. Совершая очень большое (до шестнадцати) число наложений, вводя между ними небольшие временные разрывы, Ганс прекрасно отдает себе отчет в том, что зритель наложившееся не увидит; его воображение окажется как бы переполненным, превзойденным, оно быстро достигнет своего предела. Но режиссер рассчитывает на действие всех этих многократных экспонирований в душе, на их воздействие на образование ритма, основанного на дополнительных ценностях, который дает душе идею целого как чувства беспредельности и безмерности. Изобретя тройной экран, Ганс добивается одновременности трех аспектов одной и той же сцены или трех разных сцен и создает так называемые «не-регрессивные» ритмы, ритмы, две крайности которых представляют собой регрессию один другого наряду с общей им обоим центральной ценностью. Соединяя одновременность многократной экспозиции и одновременность контримпрессии, Ганс строит подлинный образ как абсолютное движение изменяющегося целого. Это уже не относительная сфера переменного интервала, кинетического ускорения или замедления в материи, но абсолютная область светящейся одновременности, расширяющего себя света, целого, которое изменяется и которое есть дух (большая духовная, а не органическая спираль, спираль, которая иногда будет проявляться непосредственно в движении камеры у Ганса и Л'Эрбье). В этой точке они встречаются с «симультанеизмом» Делоне.

Короче, вместе с Гансом французская школа изобретает кино возвышенного. Композиция образов-в-движении задает образ времени в двух аспектах, времени как интервала и времени как целого, времени как переменного настоящего и времени как безбрежности прошлого и будущего. К примеру, в «Наполеоне» Ганса постоянная отсылка к человеку из народа, солдату наполеоновской гвардии и к маркитантке вводит хроническое настоящее время наивного непосредственного свидетеля в эпическую безбрежность отрефлексированного будущего и прошлого[10]. И напротив, у Рене Клера мы постоянно (в чарующей форме) застаем временное целое, которое сталкивается с вариациями настоящего. Другими словами, французская школа порождает новый способ постижения знаков времени: интервал становится переменной и последовательной числовой единицей, которая вступает в метрические отношения с другими факторами, определяя в каждом случае наибольшее количество относительного движения в материи и для воображения; Целое становится Одновременностью, безмерностью, безбрежностью, приводящей воображение к бессилию и сталкивающей его с собственным пределом, заставляя дух породить чистую мысль о количестве абсолютного движения, которое выражает всю его историю или его изменение, его мир. В точности таково математическое возвышенное Канта. По поводу этого монтажа, этой концепции монтажа можно сказать, что она математико-духовна, экстенсивно-психична, квантитативно-поэтична (Эпштейн говорил в этой связи о «лирософии»).

Французскую школу можно по всем пунктам противопоставить немецкому экспрессионизму. Лозунгу «больше движения» соответствует лозунг «больше света». Движение разворачивается, но оно находится на службе света, чтобы заставить его искриться, образовать и расчленить звезды, умножить отражения, оставить блестящие следы, как в знаменитой мюзик-холльной сцене из фильма Дюпона «Варьете» или в сне из картины Мурнау «Последний человек». Свет, конечно, уже есть движение, образ-в-движении и образ-в-свете представляют собой две грани одного и того же явления. Но свет только что во французской школе был движением безбрежного расширения вовсе не в том смысле, в каком он выступает в экспрессионизме: он не был мощным движением интенсивности, движением по преимуществу интенсивным. Существует абстрактное кинетическое искусство (Рихтер, Рутман), но

[10] По поводу роли Флери, как она анализируется Норманом Кингом в различных проектах Ганса, см.: Une epopée populiste. — Cinématographe, 1982, N 83, novembre.

экстенсивное количество, перемещение в пространстве подобны ртути, которая косвенно измеряет интенсивное движение, его подъемы и падения. Свет и тень перестают образовывать перемежающееся экстенсивное движение и вступают в напряженный поединок, который состоит из многих этапов.

Прежде всего бесконечная сила света противостоит темноте как сила равно бесконечная, без которой первая не смогла бы проявить себя. Она противостоит темноте для того, чтобы проявиться. Но это уже не дуализм и не диалектика, ибо мы находимся за пределами любого органического единства или тотальности. Это бесконечная противоположность в том виде, в каком она проявляется у Гёте и романтиков: свет не был бы ничем, по крайней мере ничем явленным, без той непрозрачности, которой он противостоит и которая делает его видимым[11]. Визуальный образ разделяется надвое по диагонали или по ломаной кривой так, чтобы заставить свет, по выражению Валери, «содержать сумрачную половину тени». Это не только разделение образа и плана, как мы застаем его в фильме Рипперта «Гомункулус» или у Ланга и Пабста. Но это также способ монтажа в «Сочельнике» Пика, где непрозрачность притона противопоставляется светоносности элегантного отеля, или в картине Мурнау «Восход солнца» («Аврора»), в которой светящийся город противопоставляется мутному болоту. Во-вторых, столкновение двух бесконечных сил определяет нулевую точку, по отношению к которой степень всякого света конечна. Свойством света является развитие отношения с черным как отрицанием, равным нулю, в зависимости от которого свет определяется как интенсивность, интенсивное количество. Мгновение (в противоположность экстенсивному единству и части) появляется здесь как то, что схватывает величину или степень освещенности по отношению к черному. В силу этого обстоятельства интенсивное движение такого рода неотделимо от падения (пусть виртуального), которое выражает не более как отстояние от нулевой степени света. Исключительно идеей падения измеряется степень, на которую *поднимается* интенсивное количество, и даже в момент своей наибольшей славы природный свет падает, не прекращает падать. Следовательно, нужно, чтобы идея падения актуализовалась и превратилась в реальное или материальное падение отдельных существ. Свет обладает лишь идеальным падением, но дневной свет падает реально; таково приключение индивидуальной души, увлеченной в черную дыру, души, головокружительные примеры которой дает нам экспрессионизм (у Мурнау это падение Маргариты в «Фаусте», поглощение черной дырой туалетной комнаты в отеле в «Последнем человеке» или падение в фильме Пабста «Лулу»).

В этом пункте свет как степень (белое) и свет как нулевая точка (черное) вступают в конкретные отношения противопоставления и смешения. Возникает, как мы видели, целая серия контрастирующих линий белого и черного цвета, световых лучей и оттенков темноты. Таков рифленый полосатый мир разрисованных холстов у Вине в «Кабинете доктора Калигари», мир, который впитывает в себя все световые ценности в «Нибелунгах» Ланга (например, свет в подлеске или потоки света из окон). Или же это смешанная серия chiaroscuro, непрерывная трансформация всех степеней, составляющих «текучую гамму оттенков, которые непрерывно следуют друг за другом». Мастерами такого рода серий были прежде всего Мурнау и Вегенер. Верно, что великие режиссеры умели продвигаться с двух сторон; иногда Лангу удавалось достичь тончайших смешений света и темноты (chiaroscuro) в «Метрополисе», а Мурнау, например в «Восходе солнца», удавалось прочертить контрастнейшие лучи (сцена поисков утопленницы начинается светящимися полосами прожекторов на темной воде, неожиданно уступающими место смешениям света и тьмы, которые на всем протяжении способствуют смягчению тонов). Штрогейм, сколь бы далек он ни был от экспрессионизма (особенно в своей концепции време-

[11] Основополагающим текстом по вопросу о свете и его отношениях с темным и непрозрачным является «Теория цветов» Гёте. Элиан Эскубас дала его блестящий анализ, во многом применимый к кинематографии (L'oeil du teinturier. — Critique, 1982, N 418, mars).

ни и падения душ), заимствует у него свою трактовку света и является столь же глубоким «луменистом», как Ланг и даже Мурнау: то это серия полос, подобных светящимся стержням, которые полузадвинутые занавеси отбрасывают на кровать, лицо и грудь спящей женщины в фильме «Глупые жены», то это игра chiaroscuro с освещением сзади и размытым фокусом в сцене обеда из картины «Королева Келли»[12].

Во всех указанных отношениях экспрессионизм порвал с введенным Гриффитом принципом органической композиции, который был воспринят большинством советских режиссеров-диалектиков. Но разрыв этот он осуществил совершенно иначе, чем представители французской школы. Экспресионисты работают не с механической ясностью количества движения в твердом или жидком теле, но с неясной болотистой жизнью, в которую погружены все вещи, как раскромсанные тенями, так и погруженные в туман. Главным принципом экспрессионизма, распространяемым им на всю Природу, то есть на бессознательный, затерявшийся в сумерках дух, ставший непрозрачным, *lumen opacatum*, является *неорганическая жизнь вещей*, ужасная жизнь, не знающая мудрости и границ организма. В этом отношении естественные субстанции не отличаются от искусственных продуктов, канделябры от деревьев, турбины от солнца. Живая стена есть нечто ужасающее, но таковы же предметы домашней утвари, мебель, дома с их крышами, которые склоняются, жмутся друг к другу, подкарауливают или зацепляют. Таковы же тени домов, преследующих того, кто бежит по улице. То, что во всех этих случаях противостоит органическому, — это не механическое, а витальное в виде мощной доорганической зародышевости, общей живому и неодушевленному, материи, которая поднимается до уровня жизни, и жизни, которая распространяется по всей материи. Животное утратило организм в той же мере, в какой материя ожила. Экспрессионисты могут сколько угодно ссылаться на чистый кинетизм — их картины остаются насильственным движением, которое не испытывает уважения ни перед органическими контурами, ни перед механическими закономерностями в горизонтальном и вертикальном плане. Путь экспрессионизма подобен постоянно разрываемой линии, на которой каждое изменение направления отмечено одновременно силой препятствия и мощью нового импульса, короче говоря, подчинением экстенсивного интенсивности. Воррингер — теоретик, который ввел сам термин «экспрессионизм», — определил его через оппозицию жизненного порыва и органического представления со ссылкой на «готическую, северную» декоративную линию, линию разорванную, не образующую никакого контура, на котором различались бы форма и фон, зигзагом проходящую среди вещей, то вовлекая в беспредельность, в которой она сама теряется, то заставляя вращаться в бесформенности, куда она возвращается в «беспорядочных судорогах»[13]. Автоматы, роботы и марионетки являются уже не механизмами, которые выявляют или увеличивают количество движения, но сомнамбулами, зомби или големами, выражающими интенсивность этой неорганической жизни (имеется в виду не только «Голем, как он пришел в мир» Вегенера, но и готические фильмы ужасов, выпущенные на экраны к 1930 году, включая «Франкенштейна» и «Невесту Франкенштейна» Уэйла и картину Гальперина «Белые зомби»).

Геометрия не теряет своих прав, но это уже совершенно другая геометрия, нежели во французской школе: она — по крайней мере непосредственно — освободилась от координат, которые обусловливали экстенсивное количество, и от метрических отношений, управляющих движением в гомогенном пространстве. «Готическая» геометрия создает пространство, вместо того чтобы его описывать, она действует не с помощью измерения (metrisation), а посредством удлине-

[12] См.: Eisner L. Notes sur le style de Stroheim. — Cahièrs du cinéma, 1957, N 67, janvier.

[13] См.: Worringer. L'art gothique. Gallimard, p. 66 — 80. Тема неорганической жизни в кино особенно подробно развита в книге Рудольфа Курца «Экспресионизм и кино» (Expressionismus und Film, Berlin, 1926).

ния и накопления. Линии удлиняются сверх всякой меры вплоть до точек соприкосновения, в то время как в точках их разрыва образуются приращения. Последние могут быть приращением света или темноты, а удлинения — удлинениями посредством света или посредством темноты. Ланг изобретает разные виды ложной световой подгонки, выражающие интенсивные изменения целого. Насильственная геометрия перспективистского толка оперирует проекциями и затемненными поверхностями с наклонной перспективой. Диагонали и дополнительные диагонали стремятся заместить собой горизонтальное и вертикальное, конус занимает место круга и сферы, а острые углы и заостренные треугольники — место изогнутых и прямых линий (двери Калигари, коньки крыш и шляпы в «Големе...»). Если сравнить монументальную архитектуру у Л'Эрбье и у Ланга (в «Нибелунгах» и «Метрополисе»), выяснится, что Ланг действует посредством удлинений и точек накопления, которые лишь опосредованно переводятся в метрические соотношения. Если человеческое тело непосредственно входит в эти «геометрические соединения», если оно является «базовым фактором этой архитектуры», то происходит это как раз не потому, что «стилизация трансформирует человеческий фактор в механический» (формула, которая подошла бы французской школе), но в силу того, что различие между механическим и человеческим целиком растворяется на этот раз в пользу мощной неорганической жизни вещей[14].

В контрастах белого и черного, в вариациях chiaroscuro белое, можно сказать, затемняется, а черное смягчается. Как если бы обе степени были схвачены в одно мгновение, как если бы они были точками накопления, которые соответствовали появлению цвета в теории Гёте: белый цвет как высветленный черный, желтый — как затемненный белый. Несмотря на эксперименты с монохромией и даже с полихромией у Гриффита и Эйзенштейна, предтечей подлинного цветового кино был экспрессионизм. В соответствии с объяснением Гёте два основных цвета — желтый и синий в качестве степеней — оказались втянуты в *движение интенсификации*, которое сопровождалось с двух сторон красноватым отсветом. Интенсификация степени — это мгновение, возведенное во вторую степень, выраженное посредством собственного отражения. Красноватый или блестящий отсвет будет сопровождать все стадии интенсификации, перелива цветов, отсвечивания, сверкания, сияния, флюоресценции, фосфоресцирования. Всеми этими чертами отмечено создание робота в «Метрополисе», а также создание Франкенштейна и его невесты. Штрогейм извлекает из них исключительные комбинации, в чью власть он отдает живые существа (одни из них перверсивны, другие являются невинными жертвами). Как, например, в анализируемой Лоттой Эйснер сцене ужина в фильме «Королева Келли»: молодая простодушная девушка оказывается между двух огней: огнем свечей на столе перед ней, которые *отливают разными цветами* на ее лице, и огнем в камине за ее спиной, окружающим ее световым *ореолом* (от этого ей станет жарко, и она позволит снять с себя пальто). Но подлинным маэстро всех этих стадий и положений, возвещающих прибытие дьявола и вместе с тем Божий гнев, является Мурнау[15]. Гёте показал, что интенсификация с двух сторон (со стороны желтого и синего) не удовлетворяется красноватыми отблесками, сопровождающими ее в качестве нарастающих эффектов сияния, но находит свое завершение в ярко-красном цвете, третьем и ставшем независимым цвете, чистом накаливании или пылании ужасного света, сжигающего мир и населяющих его существ. Как если бы конечная интенсивность обрела теперь, на пике собственной интенсификации, размах бесконечности, которая была ее исходным пунктом. Бесконечное не переставало трудиться в конечном, которое восстанавливает его в этой еще чувственной форме. Дух не покинул Природу, он одушевлял собой всю неорганическую жизнь, но он не

---

[14] О геометрии у Ланга см.: Eisner L. L'écran démoniaque.

[15] См. анализ искрения у Ромера: Rohmer E. L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau, 10 — 18, p. 48. (В уже цитировавшейся статье Элиан Эскубас анализирует эффекты сияния и интенсификации в связи с теорией цветов Гёте.)

может обнаружить в ней себя иначе как в качестве злого духа, который сжигает всю Природу. Таков огненный круг призыва (обращения) к демону в «Големе...» Вегенера и в «Фаусте» Мурнау. Такова «фосфоресцирующая голова демона с грустными и пустыми глазами» у Вегенера, а также пылающие головы Мабузе и Мефистофеля. Это моменты возвышенного, обретение бесконечного заново в духе зла. В «Носферату» Мурнау в особенности возвышенное не просто пробегает всю гамму chiroscuro, заднего освещения и неорганической жизни теней, оно не просто воспроизводит все моменты красноватого отблеска, но достигает кульминации, когда мощный чисто красный свет отделяет его от сумрачного фона, заставляет его возникать из еще более непосредственной бездны и наделяет его видимостью всемогущества по ту сторону двухмерной (aplatie) формы.

Новое возвышенное этого типа отличается от возвышенного французской школы. Кант различал возвышенное двух видов, математическое и динамическое, беспредельное и могущественное, несоразмерное и бесформенное. Оба они обладают способностью разлагать органическую композицию: один — преодолевая ее, другой — сокрушая. В математическом возвышенном экстенсивная единица измерения изменяется настолько, что воображение, не в силах ее постичь, наталкивается на свой собственный предел, самоуничтожается, но уступает место мыслительной способности, которая вынуждает нас понять беспредельное и чрезмерное в качестве целого. В случае динамического возвышенного интенсивность достигает такой степени, что затмевает или уничтожает наше органическое существование, поражает его ужасом, но также вызывает к жизни мыслительную способность, благодаря которой мы ощущаем себя высшими по отношению к тому, что нас уничтожает, и открываем в себе сверхорганический дух, господствующий над неорганической жизнью вещей; в таком случае мы более не испытываем страха, пребывая в уверенности, что наше духовное «предназначение», собственно говоря, необоримо. Равным образом и по Гёте пылающий красный цвет есть не только ужасный цвет, в котором мы горим, но также благороднейший цвет, содержащий в себе все другие цвета и порождающий высшую гармонию в виде полного хроматического круга. Именно это происходит — или стремится произойти — в истории, которую экспрессионизм рассказывает нам с точки зрения динамического возвышенного: *неорганическая жизнь вещей* достигает своей кульминации в огне, который сжигает нас и всю Природу, действуя, как дух зла и тьмы. Но благодаря окончательной жертве, которую он вызывает в нас, он, дух зла, пробуждает в нашей душе *непсихологическую жизнь духа*, который принадлежит природе не более, чем нашей органической индивидуальности; который является частью божественного начала в нас, духовным отношением, которое мы в одиночестве поддерживаем с Богом как светом. Кажется, что таким путем душа *восходит* к свету, но скорее это сама она воссоединилась со светоносной частью себя самой, знавшей лишь идеальное падение; скорее она упала на мир, нежели была поглощена им. Полыхающее становится сверхъестественным и сверхчувственным: таково принесение в жертву Эллена в «Носферату», жертвоприношение в «Фаусте» и в «Восходе солнца».

В этом плане нельзя не отметить существенное различие между экспрессионизмом и романтизмом: в отличие от романтизма, речь уже не идет о примирении Природы и Духа, Духа в том виде, в каком он отчужден в Природе и завоевывает себя в себе самом. Романтическая концепция подразумевала диалектическое развитие еще органической тотальности. Напротив, экспрессионизм в принципе постигает лишь целое духовного мира, порождающее свои собственные абстрактные формы, светоносные существа, гармонии (raccords), которые представляются ложными с точки зрения чувственного мира. Он разделяет человеческий и природный хаос. Или, точнее, он говорит нам, что есть и будет только хаос, если мы не сможем достичь того духовного мира, в существовании которого случается сомневаться ему самому. Победу над ним часто одерживает огонь хаоса; и он, этот огонь, провозглашается победителем на долгое время. Короче, экспрессионизм постоянно рисует мир

красным по красному: первый красный отсылает к неорганической жизни вещей, а второй — к возвышенной непсихологической жизни духа. Экспрессионизм срывается на крик, на крик Маргариты, крик Лулу, которыми отмечен как ужас неорганической жизни, так и открытие — возможно, иллюзорное — духовного мира. Эйзенштейн также доходил до крика, но диалектическим путем, другими словами, до крика как качественного скачка, способствующего эволюции целого. Здесь же, напротив, целое пребывает в вышине и смешивается с идеальной вершиной пирамиды, которая, возвышаясь, не перестает отталкивать от себя свое основание. Целое переживает воистину бесконечную интенсификацию, которая выделяется из всех его степеней, проходит сквозь огонь — и все это для того, чтобы порвать чувственные оковы, привязывающие к материальному, органическому, человеческому, отделиться от всех прошлых состояний и таким образом открыть абстрактную духовную Форму будущего (как в фильмах Ханса Рихтера «Ритм»).

Мы рассмотрели четыре вида монтажа. Каждый раз образы-в-движении являются предметом весьма различных построений: таковы органико-активный, эмпирический, точнее «эмпирицистский», монтаж американского кино; диалектический монтаж советского кино, органический или материальный; количественно-психический монтаж французской школы, порывающий с органическим; интенсивно-духовный монтаж немецкого экспрессионизма, который связывает неорганическую жизнь с жизнью непсихологической. Таковы главные устремления кинематографистов в их практическом применении. Не следует, например, полагать, что параллельный монтаж есть некая эмпирическая данность, которую мы находим где угодно — разве что в исключительно широком смысле, — поскольку советское кино заменяет его монтажом противоположностей, а экспрессионистское кино — контрастным монтажом и т.д. Мы пытались продемонстрировать практическое и теоретическое разнообразие типов монтажа в зависимости от концепций построения образа-в-движении: органической, диалектической, экстенсивной, интенсивной. Речь шла о том, чтобы мыслить кино, о его философии, а не просто о технике. Было бы глупостью утверждать, что одна из этих теорий-практик лучше других или представляет собой прогрессивное явление (технический прогресс осуществлялся в каждом из этих направлений; они его предполагают, а не предопределяют). Единственной общей чертой монтажа является то, что он приводит кинематографическое изображение в соотношение с целым, то есть с временем, понятым в качестве Открытого. Он таким образом дает опосредованный образ времени одновременно в конкретном образе-в-движении и в фильме в целом. С одной стороны, это переменное целое, а с другой — бесконечность будущего и прошлого. Нам показалось, что формы монтажа по-разному определяют эти два аспекта. Изменчивое настоящее может стать интервалом, качественным скачком, числовой единицей, степенью интенсивности, а целое — органическим целым, диалектической тотализацией, чрезмерной тотальностью математического возвышенного, интенсивной тотальностью возвышенного динамического. Что такое опосредованный образ времени и какова сравнительная вероятность прямого (неопосредованного) образа-времени — это мы рассмотрим позже. А теперь, если образ-в-движении действительно имеет две грани (одна из которых повернута к множеству и его частям, а другая — к целому и его изменениям), о них нам и надлежит задаться вопросом: об образе-в-движении самом по себе, обо всех его разновидностях в обоих указанных аспектах.

Перевод с французского
Михаила Рыклина

Управление по организации подготовки к 850-летию Москвы
Фонд содействия социальному и культурному развитию Москвы «Столица»
НПФ «Традиция»
«МД Паблишер»
приступили к созданию юбилейного подарочного мультимедийного издания

«С любовью к Москве»,

посвященного 850-летию города.

Уважаемые дамы и господа!

Фирмам и физическим лицам, пожелавшим принять участие в реализации этого проекта, гарантируется:

- **упоминание во всех рекламных материалах, касающихся проекта;**
- **реклама на компакт-диске (CD) со ссылкой на Internet;**
- **размещение логотипа на обложке CD;**
- **участие в презентации CD;**
- **десять CD бесплатно;**
- **размещение информации о спонсоре в Internet в информационном центре 850-летия Москвы.**

Планируется широкое анонсирование проекта в средствах массовой информации с упоминанием всех персоналий, помогавших в осуществлении этого замысла. Участие в создании подарочного компакт-диска еще раз подтвердит высокий уровень и перспективность вашего бизнеса!

Содействие в реализации проекта будет иметь долгую жизнь в среде обитания информационного сообщества.

Генеральный спонсор
$100.000 (1 персона)
Главный спонсор
$50.000 (6 персон)
Спонсор
$20.000 (14 персон)

Уникальные архивные фото- и видеоматериалы, рассказывающие о почти тысячелетней культуре и истории столицы нашей Родины, будут организованы в наиболее удобной для восприятия и современной форме — Internet компакт-диске (CD).

Часть тиража юбилейного издания будет иметь форму старинного фолианта, тисненного золотом, с размещенным внутри буклетом, компакт-диском и памятной медалью и будет вручаться в качестве официального подарка правительством Москвы во время празднования юбилея 850-летия основания Москвы.

Кроме уникального наполнения высокий уровень издания обеспечивается использованием новейших мультимедиа технологий, интерфейса имитации реальности, трехмерной анимации и MPEG видеообработки.

Наряду с информацией историко-культурного содержания наш компакт-диск будет путеводителем по всем службам и системам Москвы. Его владелец получит доступ к уникальным средствам решения своих задач как в бизнесе, так и досуге. Вы сможете найти деловых партнеров, зарезервировать номер в гостинице, приобрести билеты в театры и получить бизнес-справку в считанные минуты со своего ноутбука, не выходя из офиса.

Информация, которую вы пожелаете разместить на диске, может быть представлена в любой удобной для вас форме:

- текстовые документы (одна страница $300);
- графические документы (одна страница $500);
- текст + аудио (20 сек. $1000);
- графика + аудио (20 сек. $1200);
- видео (30 сек. $2500);
- буклет (1/4 полосы $2500);

Информационные спонсоры: газеты «Московские новости», «Moscow News»

Наши координаты:
Тел.: (095) 215-20-88, 234-05-85, 291-71-67, http://www.tradition.ru,
E-mail:info@tradition.ru

Ч Т Е Н И Е



**Валентина Малявина.
Фото с обложки
емецкого журнала NBI.
1963**

ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА

Услышь меня, чистый сердцем!

Глава 4

14 июля 1983 года меня привезли в суд неожиданно быстро.

— Ну, ладно, Валентина, посиди пока здесь. Совсем холодно в камере, — беспокоился обо мне солдатик из конвоя. — Только от окна сядь подальше. Нельзя у окна.

После паузы спросил:

— Устала?

— Да.

Смотрю на телефон, который стоит совсем рядом со мной.

— Можно я позвоню? Быстро?

— Нет, Валентина, нельзя. Если засекут, я пропал.

— Очень быстро. Домой.

— Ладно, звони, — согласился он.

Набираю телефон Сережи и Тани, мама сейчас у них живет. Очень нервничаю. Руки не слушаются. Цифры путаются. Занято. Ну, надо же!

— Занято, — я чуть не плакала.

— Ох, Валентина!.. Давай по-быстрому еще раз.

— Опять занято.

И набрала телефон Инны Гулая.

— Инна, здравствуй!

Онемела Инна. Она хорошо знает мой голос по телефону. С испугом спросила:

— Ты откуда?

— Это не важно. Слушай меня, не перебивая. Я очень прошу тебя — не приходи в суд. Позвони, пожалуйста, Сереже с Таней, у них моя мама, и передай им привет. Я только что звонила — телефон занят. Еще раз прошу тебя — не приходи больше в суд. Ты мне мешаешь.

Инна закричала:

— Кто тебе разрешил звонить?

— Инна, не приходи в суд! Очень мешаешь.

— Не угрожай мне!

Я положила трубку.

— Все, Валентина, больше звонить нельзя.

Солдатик набрал нужный ему номер и доложил, что мы прибыли.

Я была огорчена разговором с Инной.

— Ты Гулая звонила?

— Да. Она плохо со мной говорила.

— Она просто растерялась. Не ожидала, что ты сможешь позвонить. Не расстраивайся. У тебя сегодня трудный день. Нельзя нервничать, — успокаивал солдатик.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 2, 4, 5.

— Спасибо тебе. Ты хороший. Сколько еще ждать?

— Если не перенесут на более позднее время, то часа два.

В дверь постучали, и мне пришлось пойти в бокс.

Я укуталась и прислонилась к сумке.

Никогда бы я не выдержала посиделок наедине с собой в леденящей камере, если бы не читала Германа Гессе. Это Инночка Гулая познакомила меня с «Игрой в бисер» и «Степным волком». Гессе научил меня медитации. Подумаю о солнышке, и мне не будет холодно.

А Грин научил меня летать. Захочу и улечу отсюда туда, где света много.

Инна Гулая...

Мы познакомились с Инной давным-давно, когда я еще училась в школе. Нам было лет по семнадцать. Познакомили нас Саша Збруев и Ваня Бортник. Они уже учились в Щукинском.

У Инночки была любовь с Ваней Бортником.

У меня — с Сашей Збруевым.

Это были еще школьные романы.

Инна и Ваня учились в одной школе. А мы с Сашей — в другой. Все девчонки были влюблены в озорного, обаятельного арбатского мальчишку — Сашу Збруева.

Так вот Инна ждала нас на Арбате, почему-то в магазине «Диета». А, вспомнила, мы купили в «Диете» какой-то сладкий напиток типа ликера и пошли к моей любимой подруге Златане Шеффер. Злата пригласила нас в гости.

Саша и Ваня все улыбались, а когда нас с Инной знакомили, то в один голос сказали:

— Познакомьтесь! — И покатились со смеху.

Инна серьезно, даже слишком серьезно, заметила:

— Вы что? Совсем того? Сумасшедшие?

И протянула мне руку:

— Инна.

Мне тоже было смешно оттого, что Инна была чересчур серьезной, а мальчики никак не могли уняться и хохотали, как безумные.

— Меня зовут Валя. — А сама смеюсь.

Инна вскинула на нас распахнутые глаза и сказала:

— Чокнутые. Вот дураки-то!

И мы пошли на Смоленку в гости.

Надо сказать, что мы были очень красиво одеты. На Инночке было платье в белую и цвета морской волны клетку. Я почему-то очень хорошо запомнила это ее шотландское платьице. У меня было тоже изящное платье — цвета бордо из изумительной буклированной шерсти. Саша с Ваней выглядели франтами.

Было очень весело.

Инна вдруг спросила:

— Где можно вымыть руки?

Златана танцевала, и я пошла показать Инне ванную комнату.

Теперь хохотала Инна.

— Чего мы молчим-то?

— Ты очень серьезная, и я не мешаю тебе быть серьезной.

Она еще громче стала смеяться и меня рассмешила.

— Давай с тобой дружить! — предложила она.

— Давай!

И мы подружились.

Инночка знала моих незабвенных бабушку и дедушку. Ей нравился мой папа. Они подолгу беседовали. Инна все удивлялась:

— У твоего отца совсем нет морщин!

Ей нравилось, как моя мама готовит.

— Анастасия Алексеевна, что там в сковородке? Котлетки? Да?

И мама с удовольствием угощала Инну.

Я тоже была знакома с ее родственниками. Помню папу Инны, который рано ушел из жизни. Любила слушать рассказы ее бабушки о Красной Армии. Людмила Константиновна, мама Инны, — совершенная красавица.

Когда я впервые пришла к ним на Красносельскую, то увидела портрет Вана Клиберна.

В то время все были влюблены в Хемингуэя и Клиберна. Почти во всех квартирах были их портреты. Позже повсюду появился Юрий Гагарин со своей чарующей улыбкой. А еще «Битлз» и Джон Кеннеди. Это наши герои! Это наши кумиры!

Мне не было восемнадцати, когда я стала женой Саши Збруева. Инна и Ваня не поженились.

Я поступила учиться в Школу-студию МХАТ на курс Павла Владимировича Массальского, а Инна стала учиться в театральной студии при Детском театре. Ее учителями были М.О.Кнебель и А.В.Эфрос.

Детский театр и Школа-студия — совсем рядом, и мы во время перерыва бегали друг к другу. Пили кофе в кафе «Артистическое» и были уверены в долгой и — бесспорно — счастливой жизни.

Инночка одной из первых актрис своего времени поехала на кинофестиваль в Канн с фильмом Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими».

Она уже сыграла у Василия Ордынского драматическую роль в фильме «Тучи над Борском». Тема была трудная. Религиозная. Время было безбожное, и, не понимая глубин религиозных людей, их осуждали и чернили. Инна очень эмоционально играла свою роль. После фильма «Когда деревья были большими» она стала известной актрисой. Кинокритики говорили о ее незаурядном таланте и удивительной индивидуальности.

А в театре Инна Гулая и Гена Сайфулин исполняли главные роли в знаменитом спектакле Анатолия Васильевича Эфроса «Друг мой, Колька!».

Я была на премьере. Идет сцена Инны и Гены. Играют они превосходно. Во время сцены вдруг аплодисменты, а Инна сидит на бревнышке. Под аплодисменты ликующего зала она встала с бревнышка и низко поклонилась зрителям. Это было очень непосредственно и трогательно.

Поклонилась и снова вернулась в мизансцену на бревнышко для продолжения диалога.

Я с удовольствием всегда вспоминала об этом и показывала Инне, как она в середине спектакля раскланивалась. Инна сначала заразительно смеялась, а потом почему-то строго говорила:

— Что смешного-то? Не понимаю.

Как-то Инна прибегает на Арбат, я была у мамы, и рассказывает мне про Гену Шпаликова:

— Мы познакомились с ним в цирке! Люди редко ходят в цирк. Да? Ведь так? А мы почему-то пошли в цирк в один и тот же вечер... Представляешь?

Я уже много слышала про Шпаликова. Его любили все: и Андрей Тарковский, и Андрон Кончаловский, и Ромадины Миша и Витоша, и Маша Вертинская, и все его знакомые. И незнакомые тоже любили.

Гена — Светлый Человек!

Инна до безумия влюбилась в Гену.

Гена так же влюбился в Инну. Он все звал ее: «Родина моя!»

Они сняли комнату на Арбате. Большая зала, перегороженная красивым гобеленом на две комнаты. В одной из них был кабинет Гены. Вместо письменного стола — столик из кафе, ну, такой, из голубенькой пластмассы, с железным кантиком. Вся стена над столом — в фотографиях, прикрепленных кнопками. Много портретов Маши Вертинской, она играла главную роль в фильме Марлена Хуциева по сценарию Шпаликова «Застава Ильича». Портреты Светланы Светличной, кинодраматурга Натальи Рязанцевой, Ирмы Рауш украшали пространство над столом. Инночка мирилась с тем, что Гену увлекали очаровательные женщины.

— Он ведь гений... И я не знаю, как мне вести себя с ним... — задумчиво говорила она. — Гена — гений, — и улыбалась.

Однажды звонит и просит мое платье.

— Очень нужно твое платье с перламутровыми пуговками. И причеши меня, пожалуйста. Мы сегодня идем ужинать в ВТО. Мы помирились.

Они довольно часто ссорились, вначале по пустякам, потом ссоры их усложнились.

Я уже снялась у Андрея Тарковского в «Ивановом детстве», и у нас с Андреем были свои, необыкновенные отношения. Андрей тоже пригласил меня на ужин в ВТО. Я сказала об этом Инне. Она попросила меня не ходить.

— Я буду себя чувствовать зажато в твоем платье при тебе. Не приходи.

— Но Андрей знает это платье, и оно ему нравится.

— А может быть, ты мне подарила его. Понятно?

Другим днем Андрей все-таки заметил:

— Смотрю... знакомое платьице... А тебя нет . И прическа у Инны идеальная. А тебя нет.



Инна Гулая. Надпись на фотографии: «Вальке Малявиной в страшные дни»

У Инночки густые-прегустые волосы. Она с трудом справлялась с ними. А у меня получалось сделать красивую прическу из ее потрясающих волос.

Они были счастливы, Инна и Гена. Красивы. Талантливы.

Инна решила продлить студенческие годы и стала готовиться в Театральное училище имени Щукина.

Очень боялась конкурса.

— А вдруг провалюсь?

И читала мне вслух:

Пробираясь вдоль калитки
Полем, вдоль межи,
Дженни вымокла до нитки
Вечером во ржи...

Читала так себе. И я ей советовала читать стихи Шпаликова.

— Ты — того? Совсем? Шпаликов — не Беранже, — сердилась Инна.

— Но он ведь гений!

— Современный.

— Гений — это на все времена, — теперь сердилась я.

— Ладно. Лучше прочти мне «Пробираясь вдоль калитки...».

Я читала.

— Счастливая... У тебя голос низкий. Ты его можешь поднять вверх, а у меня все получается на одной ноте... Может быть, лучше почитать «Мороз и солнце, день чудесный»! А?

И превосходно читала «Зимнее утро». Я не слышала такого лучезарного чтения.

Инна успешно прошла три тура и была принята.

Тут же в газете появилась об Инне статья «Актриса садится за парту».

Но недолго Инна училась в институте.

У них с Геной появилась дочь — Дашенька.

Они получили симпатичную квартиру на улице Телевидения. Инна была заботливой матерью и женой.

Гена говорил мне с восхищением:

— У нее все красиво получается!

Впервые я пришла к ним летом и полюбила их дом. Мне нравилось, как Инна устроила новую квартиру. На окнах накрахмаленные занавески в ярких крупных цветах. Кровать карельской березы, покрытая покрывалом в цвет занавесок. Вдоль стены шла широкая полка из хорошего дерева, на которой было множество книг. Она служила письменным столом. Всегда в доме был букет цветов. За окном тоже цветы на сочной, зеленой траве — они жили на первом этаже.

Дашенькина комната была полна игрушек.

Как-то приезжаю в гости к ним, подхожу к дому и встречаю Инну. Она торопится в магазин.

— Дверь открыта. Я — в магазин, а то закроется на обед. Водку купить. Осторожнее, — о чем-то предупредила меня Инна и побежала своей дорогой.

Я вошла в большую комнату и вижу — на полу лежит Виктор Некрасов. Отдыхает.

Он приоткрыл глаза и вежливо, стараясь выговаривать слова, спросил:

— Это вы? Вы пришли? Гена там...

Гена отдыхал в кухне. Лицо — на столе, повернуто к входящему.

— Привет, — не поднимаясь, поздоровался он. — Посмотри, пожалуйста, за супом. Суп грибной и должен быть вкусным.

Вскоре вернулась Инна с водкой.

Пошли в комнату, где отдыхал Некрасов. Он оживился.

День был жарким. Водка теплой. Я еще не умела пить, но смущать присутствующих отвращением к отвратительно теплому напитку не стала. Стаканы были из толстого стекла, большие и тоже почему-то очень теплые. И малиновые огромные помидоры — теплые. Все вокруг как бы плавилось.

Сели на пол. У Инночки брови сдвинуты. Некрасов тоже был серьезен. Долго задерживал взгляд на каждом из нас, как будто только что увидел. Гена пытался улыбаться и поминутно просил меня посмотреть, не готов ли суп.

Впервые в этот жаркий день я увидела и услышала ссору между Инной и Геной. Она началась вдруг, ни с того ни с сего. Я знала, что они любили друг друга, но жаркий день и теплый крепкий напиток взвинтили их. Они были несправедливы друг к другу.

Виктор Некрасов грустно сказал:

— Пора уползать!..

Я тоже хотела уйти, но Инна закричала:

— Еще чего! Какая-то...

Виктор ушел.

Инна повелительно сказала мне:

— Пошли!

Куда надо было идти, я не знала.

Я ненавижу, когда со мной говорят таким тоном, но видела, что Инна крайне возбуждена, хотя причины ну абсолютно никакой не было.

Гена опять спросил:

— А суп готов?

И через паузу:

— Как вы думаете?

Прозвучало это так, будто речь шла не о супе, а о чем-то невероятно важном.

Инна выключила газ, и мы двинулись к выходу.

Гена беспомощно крикнул Инне:

— Родина! Когда ты вернешься? Принеси, пожалуйста...

Он имел в виду, конечно, бутылку.

В то время я не предполагала, что когда-нибудь меня тоже посетит отвратительный недуг — желание выпить. Нет ничего страшнее, чем это наказание.

Инна пригласила меня в ресторан. Он был тут же, рядом, на улице Телевидения.

— Вон там Володя Высоцкий живет, — показала Инна в сторону дома, где жил Володя. — Мы можем зайти к нему. Чего-нибудь купим и зайдем.

— Посмотрим.

Инна раскраснелась и не была такой красивой, как всегда.

Ресторан был не очень, но кормили прилично. Я заказала себе холодного белого вина и салат из крабов.

Инна потребовала:

— Мне водку, селедку, картошку, холодного пива.

И звонко засмеялась.

— Малявина! — Инна часто называла меня по фамилии, как, впрочем, и других. — Куда ты поедешь отдыхать?

— К морю!

— Счастли-и-и-вая! — протянула она.

— Но и вы с Геной собираетесь в Коктебель.

Инна почему-то вздохнула. Я часто не понимала ее. Скажем, звонит утром по телефону. Она каждый день звонила в полдесятого. Не здоровалась, не спрашивала, как я себя чувствую, а задавала один и тот же вопрос:

— Кофе выпила?

Если я отвечала «нет», то тут же трубка падала и — «бип-бип-бип...». Через полчаса снова звонок:

— Ну, что?

Она знала, что до утреннего кофе я не общаюсь.

— Кофе выпила.

— Крепкий?

— Как всегда.

— Счастли-и-и-вая! Что будешь делать?

— Душ хочу принять.

И опять:

— Счастли-и-и-вая!

Я в свою очередь спрашиваю:

— А ты кофе выпила?

— Да. Два раза. Ужас, как быстро кончается.

— А душ приняла?

— Да.

Я, подражая ей, протяжно говорю:

— Счастли-и-и-вая!

Хохочем!

— Я сегодня семь километров пробежала! — победоносно сообщала Инна.

— А мне этого не дано.

Инна не говорила «жаль» или что-нибудь в этом роде. Она никак не реагировала.

Я никогда не слышала от нее советов ни по какому поводу. Мне это нравилось.

Я тоже не даю советов. И думаю, что безапелляционность некоторых советов делает жизнь несносной. Эти вечные «ц.у.» — ценные указания от близких и даже от посторонних — могут разрушить мир, в котором ты живешь.

Пусть твой мир иногда хрупкий, даже болезненный, но и в нем солнышко обязательно выглянет, и недовольство собой и всем вокруг — обязательно пройдет.

Ведь бывает и смерч, и шторм, и землетрясение, и другие земные ужасы. Так почему мы так панически боимся смятения в нашей душе? Оно пройдет.

Нам всем грозит Неизбежное. Смерть. Страшно, но это единственная реальность, которая нас всех объединяет. И ее надо принять как должное.

Я не перестаю удивляться людям, которые здесь, на Земле, как бы навсегда поселяются. И таких много, очень много. Они копят-копят-копят, наживаются зачем-то. Хотят властвовать и добиваются власти. А что потом?

А потом, как у всех, — Неизбежность. Власть и влияние? Простите, но я уверена: власть во благо не бывает. Власть есть власть.

Пути к ней связаны с уничтожением самого главного в себе — сопричастности с Небом. Значит, власть — это уничтожение свободы.

Власть и есть самая главная несвобода. Глупости, что, имея власть, можно облегчить участь людей. Я думаю, что участь человека может облегчить лишь свобода внутренняя.

И потом...

Каждый, если он не с Богом, уходит Отсюда в одиночку. И никакая власть ему не поможет. И никто не сможет остановить его уход.

В те времена, о которых я вспоминаю, мы мечтали и надеялись на лучшее.

Но почему же мы так занедужили? Почему многие из нас пристрастились к алкоголю?

Многие знакомые и приятели *ушли*, разрушенные алкоголем. Сердце не выдерживало.

Гена Шпаликов тоже ушел. По своей воле.

Незадолго до *ухода* он пришел в наш дом, где мы жили с Павликом Арсеновым.

Звонок в дверь. Пьяненький Гена как-то странно придерживает полы пальто. Распахивает их, а там — великолепная икона. Очень старая. Он ставит ее в спальне на столик. Я спрашиваю Гену:

— А где Инна?

— Не знаю.

Стало понятно, что Гена с Инной в трудных отношениях.

Гена грустно сказал:

— По-моему, это — конец.

В этот вечер мы припозднились за интересным разговором. Павлик сказал тихонько:

— Ему некуда идти. Пусть остается у нас.

Мы легли на ковер, похожий на полянку, поросшую травой, и продолжали беседовать.

Говорили о русских полководцах. О Столыпине. О Савинкове. Много говорили о Наполеоне.

У меня были коньячные рюмки с латинской буквой N, обрамленной золотым лавровым веночком, — вроде бы наполеоновские. Они за беседой наполнялись, а когда коньяк кончился, Гена поинтересовался:

— А который теперь час?

— Два.

— Он не спит.

— Кто?

— Габрилович. Я схожу к нему, возьму чего-нибудь. Он мало пьет. У него всегда есть.

Дом, где жили писатели и драматурги, рядом, и Гена мигом обернулся. Как ни странно, принес полную бутылку «Наполеона». Продолжали говорить о Наполеоне под коньяк «Наполеон» из «наполеоновских» бокалов. Хрустящее печеньице дополняло славность нашей бессонницы.

А утром взяли корзину и пошли на Ленинградский рынок.

Было веселое солнышко.

— Так слава же тебе, Солнце! Слава утру, да здравствует все живое, слава жизни, — почти кричал Гена, глядя в небо.

В середине дня Гена уехал. Он в это время жил в Переделкине в Доме творчества.

До этого визита Гена бывал у нас. Всегда один.

Инна Гулая. Болшево, 1963

Фото Г.Шпаликова

Подходил к пишущей машинке и заглядывал в текст. Спрашивал:
— Кто это пишет?
— Я, — отвечала и очень смущалась.
Гена мне предлагал:
— Ты начинаешь, я продолжаю. Или наоборот. Будем придумывать диалоги, только диалоги.
— Давай, — соглашалась я.
У нас был широкий подоконник, мы ставили на него машинку, садились с Геной рядышком и начинали игру. Занятная игра. Иногда получался интересный результат.
Гена говорил мне:
— Ты пишешь, как дети рисуют. Мне нравится. Хорошо, если бы это осталось на всю жизнь. А писать ты будешь.
— Нужно ли?
— Пиши. И дневники веди.
— Веду, но не каждый день.
— А зачем каждый? Но наш сегодняшний разговор запомни и запиши, — улыбнулся Гена.
Вот и Плотников Николай Сергеевич, наш гениальный вахтанговец, говорил мне: «Деточка, пиши». Сложит трубочкой рот и, чуть покачивая головой, говорит: «Запоминай все и пиши». А ничего не читал моего. Но настаивал, чтобы я непременно писала.
— Ты будешь писать. Несомненно.
Гену беспокоила реакция на фильм «Долгая счастливая жизнь».
Он спрашивал:
— Понятно ли?
— Инна там гениальная! — восхищался он.
— Твой фильм — поэзия. Очень грустная. И мне нравится, что почти все время в фильме идет дождь. Я помню каждый кадр. Мне все понятно. И девочка на барже, что играет на баяне, — тоже понятно...
— Спасибо, — благодарил Гена.
Я спрашивала Гену:
— Как это у тебя получается: «А я иду, шагаю по Москве...»?
— Просто. Очень просто. Я иду, шагаю по Москве, по Садовому кольцу. И ничего не придумываю. Кто-то моим голосом говорит мне весь стих. И картинки показывает — фиалку под снегом...
Спрашивает:
— А ты любишь Москву?
— Очень! Мой адрес: СССР, Москва, Арбат.
Гена продолжает:
— Ты была во многих странах. Могла бы жить в другой стране? Не спеши с ответом.
Я не стала долго думать. Я ответила:
— Не смогла бы.
— Почему?
— Почему? Потому что я не выбирала страну, как и своих родителей. Страна выбрала меня. Она — моя.
Гена как бы сам себе тихо сказал:
— Бунин уехал... Кстати, художник Малявин тоже уехал... Виктор Некрасов?.. Кто бы мог подумать?
И неожиданно сообщил:
— Я пишу роман. У меня 353 страницы.
— Хорошо! А сколько страниц всего будет?
— Не знаю. Буду писать, пока пишется.

Гена Шпаликов *ушел*.
Я — на скамье подсудимых.
Инна Гулая, несмотря на мою просьбу не приходить, сидит в зале заседания суда.

Почему она так одета? То в синем бархате, то в вишневом? Браслеты на запястьях. Яркий грим. Словно на прием собралась и оделась, чтобы чувствовать себя высокой гостьей. И села совсем рядышком подле моего барьера. Победоносное выражение на ее красивом лице. И зачем она так победоносничает? Нехорошо это.

Все встали. Суд идет.

Вызывается Евгений Рубенович Симонов, наш главный режиссер. Евгений Рубенович, как всегда, элегантен и, как всегда, красноречив. Начал издалека. Стал размышлять о трагических положениях у Шекспира, у которого героев преследует рок и жизнь их обрывается от убийства или самоубийства. Только потом Евгений Рубенович перешел к нашим отношениям со Стасом, охарактеризовав их как напряженные и драматические из-за слишком неординарных натур. Сказал, что очень ценил как актеров и Стаса, и меня; что за три дня до случившегося, на репетиции из рукава кожаного пиджака Стаса выпал огромный нож.

— Этот же нож я видел окровавленным в тот трагический день, — свидетельствует Евгений Рубенович.

Дело в том, что тот нож, который купили Стас и Марьин в Новоарбатском магазине и которым они пугали арбатских прохожих, был чуть ли не единственным в нашем хозяйстве. Он изрядно затупился. А когда мы со Стасом весной решили перейти на овощную диету, этим ножом невозможно было очистить даже картошку. Я все просила Стаса наточить его. Ну, ведь надо же мне было 9 апреля, за три дня до трагедии, проходя мимо «Диеты», что выходит одним боком в Плотников переулок, а другим — на Арбат, встретить точильщика!.. Так редко они теперь попадаются, а тут... стоит со своей машинкой, на которой крутятся колеса и летят от них искры во все стороны, покрикивает, что точит ножи, виртуозно поворачивая их то в одну сторону, то в другую: «Точу ножи-ножницы!»

Ну, надо же было мне, придя в театр, позвонить домой и сказать Стасу, чтобы он взял с собой нож и наточил его.

Если бы я не встретила лихого со звонким голосом точильщика из прошлых времен, не случилось бы трагедии, вот ведь что...

Я была еще в фойе служебного входа, когда пришел Стас. Он широко улыбался. Посмотрел на себя в большое старинное зеркало, поднял несколько волосиков на макушке, выхватил нож из рукава своего пиджака и секанул им по волоскам. Громко рассмеялся, бросил нож опять в рукав и подул на отсеченные волосики.

— Стас, перестань дурачиться. Порежешься...

— Да нет, Валена, рукоятка внизу, а лезвие вверху. Понимать надо.

С этим и ушел на репетицию к Симонову.

Потом мне рассказывал:

— Я как выхвачу нож и говорю: «Шеф, не дашь роль — убью!» Он испугался.

— Зачем ты так, Стас?

— Интересно... неожиданно было для него, поэтому интересно.

Евгений Рубенович сказал в суде, что нож из рукава выпал. Нет, он не выпал, а был артистическим жестом выхвачен из рукава.

Симонов не упустил случая заметить, что люди из прокуратуры, вызванные на место, были в непристойно пьяном виде.

И что никаких следов крови ни на мне, ни в нашей комнате он не видел. Что встал на колени и перекрестил Стаса.

— Я не могу представить себе умышленного убийства, но и Стас не мог покончить самоубийством, — говорил Евгений Рубенович. — Считаю, что произошло что-то преступно легкомысленное. Я и прежде видел в глазах Стаса обреченность. А у Вали бывают неестественно горящие глаза, — заключил Симонов.

Я сижу за барьером, который меня отделяет от суетной нашей жизни, и вижу за этой границей многое. Понимаю намек Симонова о моих «неестественно горящих» глазах. Кто-то распустил слухи, что я принимаю наркотики.

Это еще одна неправда обо мне. Я не спала после смерти моей доченьки около месяца, а достать снотворное было невозможно. Я просила, кого могла, помочь мне с лекарствами. Помогали, но распространился слух, что я глотаю «колеса».

Бред все это. Никогда не склонна была ни к наркотикам, ни к никотину. Бог миловал. Другое дело — алкоголь. С Бахусом у нас возникла сначала дружба, а потом он стал порабощать меня.

Смотрю я на Евгения Рубеновича и размышляю: талантливый он человек, но... Слово «осторожный» не подходит, «трусливый» — больно грубо, скорее — боязливый. Интересно, куда он приведет свой монолог?

И вот слышу:

— Стас делал карьеру. Может быть, Валя задерживала его карьеру?

Я уже рассказывала, что в обвинительном заключении мотив преступления строился на том, что у Стаса была слава, а я завидовала его успехам.

Симонов завуалированно проводит ту же тему.

И дальше вдруг говорит:

— От Стаса все женщины сходили с ума.

Посмотрел на меня и чего-то испугался. Сделал на мгновение паузу и совершенно без всякого перехода почти крикнул:

— У Жданько был шарм порочности.

И вспомнила я, как Евгений Рубенович на репетициях просил:

— Зажги в себе люстру и играй надзвездно.

Или:

— Поведай Неведомое, безумная дщерь моя.

А что? Эмоционально. Красиво.

«Шарм порочности» — ну надо же!

А потом и тоже вдруг:

— Стас без бравады, как еж без иголок.

Я напомнила Симонову, что он снял Стаса с роли Альбера в «Маленьких трагедиях». Сказала, что это было для него сильным огорчением.

— Да, я снял его с этой роли, потому что он выглядел вульгарно.

Вульгарности у Стаса не было. Да, бравада была, но не вульгарность.

Моей задачей было снять мотив нашего якобы разлада со Стасом: будто бы я была творчески неудовлетворена. Поэтому я задавала Симонову соответствующие вопросы, которыми ставила его в затруднительное положение.

На мои вопросы он ответил судьям:

— Да, мы давали Малявиной ведущие роли.

— Да, мы давно хотели ей присвоить звание заслуженной артистки РСФСР.

— Да, она получила несколько премий за исполнение главных ролей в театре. Последнюю — в театральном сезоне 1978 года за исполнение роли Соланж в спектакле «Лето в Ноане» режиссера Ковальчика.

— Да, она была приглашена за исполнение этой роли польским театральным обществом на длительный срок в Польшу.

— Да, я предполагал, что Малявина будет репетировать в новом спектакле центральную роль по пьесе Алешина, которую хотел ставить.

— Да, она снималась в кино в главной роли. Да, этот фильм вышел в том же 1978 году, когда случилась трагедия.

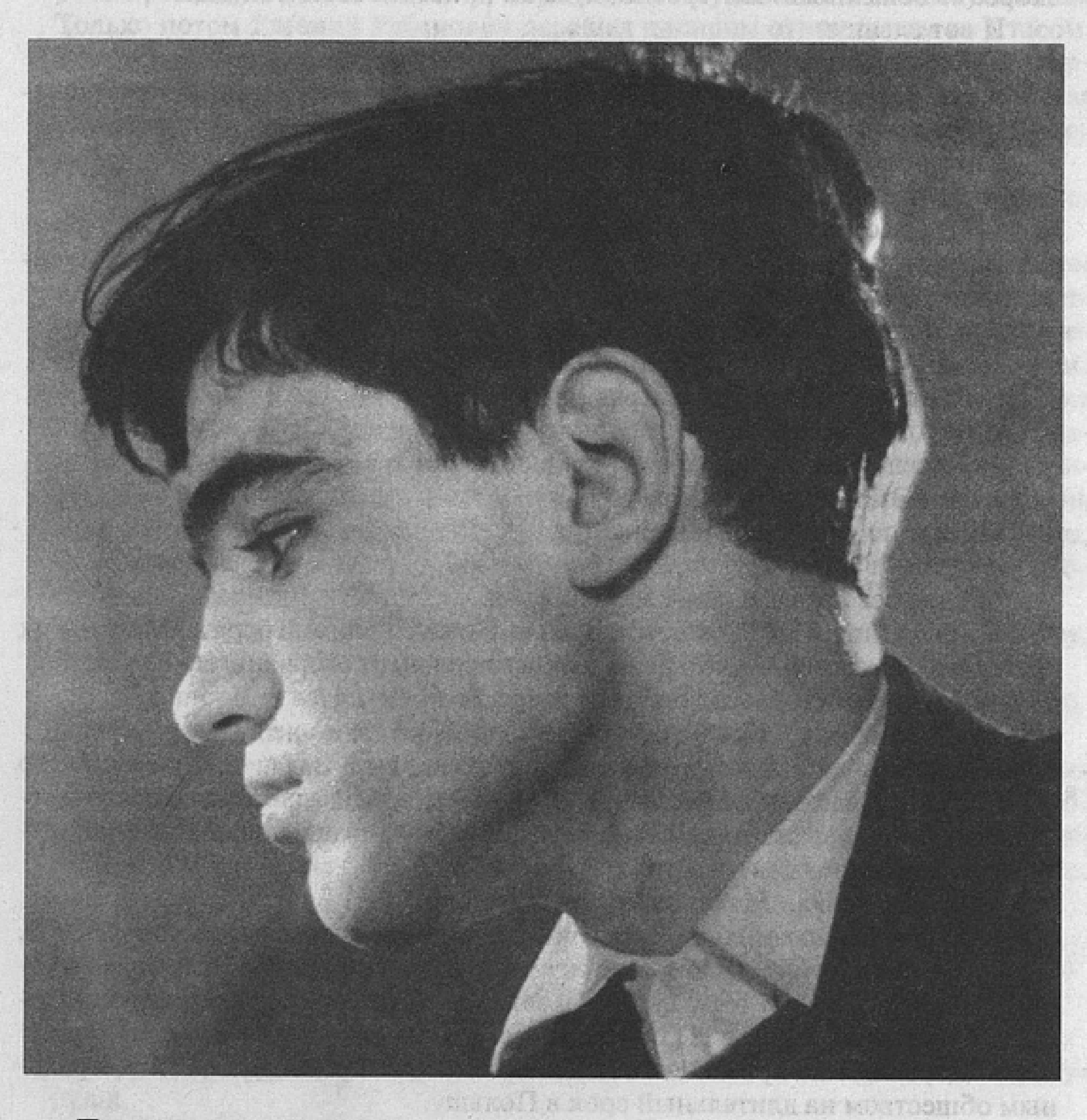
Ну, и где же почва для моей «творческой неудовлетворенности»?

Смотрю внимательно на судью. По-моему, у нее повысилось давление. На лице удивление и откровенное непонимание: что же делать дальше. Лицо пылало. Вижу: не хочет моя судья вести этот процесс. Почва «неприязненных отношений» между Стасом и мной уплыла после многих показаний. Мотив моей «творческой несостоятельности» испарился в ходе ответов Евгения Рубеновича Симонова, хотя он и старался быть в русле обвинительного заключения. Значит, читал. И зачем грех такой на себя брать?

Очень давно, в конце зимы, в воскресенье я пошла навестить могилку Василия Макаровича Шукшина на Ново-Девичьем кладбище. Положила цветы и долго стояла, глядя на портрет Василия Макаровича. Навестила Исая Исаако-

вича Спектора, талантливого и необыкновенно умного человека, директора-распорядителя Театра имени Вахтангова, мужа театральной звезды нашего времени Юлии Константиновны Борисовой.

А потом пришла к Рубену Николаевичу Симонову. Гляжу на его памятник и вдруг вижу: из левого глаза катится живая слеза по каменному лицу. Аж страшно стало. Я замерла — не могу двинуться. Понимаю, что это талый снежок струится каплями, но все равно выходит, что Рубен Николаевич о чем-то скорбит, о чем-то плачет. И надо же было так устроиться снежку, чтобы пролиться слезой.



еннадий Шпаликов

Памятен мне этот день.

Теперь в зале суда стало понятно, о чем плакал Рубен Николаевич. Обо мне он плакал и о Жене Симонове, сыне своем, который только что держал свой боязливый монолог обо мне и Стасе перед неправыми судьями.

Вахтанговцы позвали меня к себе в театр, когда я училась на четвертом курсе театрального института и уже работала в «Ленкоме» у Анатолия Васильевича Эфроса.

Я приняла это приглашение с радостью, несмотря на мое увлечение театром Эфроса. Театр Вахтангова с детства оставался моей мечтой, и вдруг это предложение! Позвонили из театра и пригласили на беседу с Рубеном Николаевичем Симоновым.

Дверь кабинета Рубена Николаевича была открыта. И никого. Стала разглядывать кабинет. Ультрамариновые стены, мебель красного дерева с бронзой, фарфоровая настольная лампа, темно-синяя с золотом, большие старинные часы уютно тикают — очень красиво! Через открытую дверь видна прихожая, обставленная великолепной мебелью с гобеленом изысканного рисунка. Дверь прихожей тоже открыта. Дальше ложа и — чудо: за ней — сцена! Там

шел спектакль «Живой труп» с Николаем Гриценко — Протасовым и Людмилой Максаковой — Машей. Кто-то нежно обнял меня. Поварачиваюсь, вижу Рубена Николаевича Симонова во всем его великолепии.

Это он придумал мой первый приход в театр, открыл двери кабинета и ложи, чтобы я увидела диво-дивное.

Сказал тихо, глядя на Максакову и Гриценко:

— Замечательно играют артисты!

Потом повел меня в кабинет, предложил сразу несколько главных ролей и подвел итог:

— Художественный совет хочет, чтобы вы стали актрисой Театра Вахтангова.

И я ею стала.

Когда Рубена Николаевича не стало, а потом вскоре ушел и Спектор Исай Исаакович, Саша Кайдановский мне сказал:

— Всё. Театр Вахтангова окончательно умер.

— Но Евгений Рубенович тоже поставил потрясающие спектакли. И «Город на заре», и «Филумену». А «Иркутская история?» — возражала я.

— Вот и ставил бы спектакли. Как режиссер. А главный режиссер — это другая профессия. Это мировоззрение.

Резкий, жесткий тон Саши раздражает, но он почти всегда бывает прав.

...А в Театре Вахтангова мне было очень хорошо. Специально для меня спектаклей не ставили, но если в пьесе была роль для молодой актрисы, то почти всегда играла ее я.

Я уже успешно сыграла две большие роли в спектаклях Александры Исааковны Ремезовой, как вдруг позвонил мне Рубен Николаевич с предложением роли в премьерном спектакле «Конармия» по Бабелю, который ставил он.

Я очень разнервничалась после звонка. Ведь роль Маши, которую мне предлагал Симонов, репетировала Юлия Константиновна Борисова. На репетицию я, конечно, пошла. Репетиция проходила в кабинете Рубена Николаевича. Он — за столом необыкновенной красоты, рядом Слава Шалевич, один из авторов инсценировки «Конармии», тут же — Михаил Александрович Ульянов, он же Гулевой.

Рубен Николаевич предложил для репетиции замечательную сцену, когда Маша трогательно и смешно признается Гулевому в любви. Маша — агитатор политотдела, а Гулевой — начдив.

Рубен Николаевич говорит:

— Ты расскажи ему о своей любви тихо и нежно, не форсируя, не торопясь, как бы на одном дыхании... У тебя длинная-предлинная коса, но она спрятана под буденновку, а когда Михаил Александрович тебя возьмет на руки, то буденновка случайно упадет и во всей своей красе обнаружится коса.

Я краснею, ужасно нервничаю и тихо, на одном дыхании, начинаю монолог: «Милый ты мой. Дорогой. Серебряный. Как бы я жила без тебя?..»

Чувствую, что получается! Ведь я влюблена в Михаила Александровича, и мне хоть и нервно, но легко говорить ему такие слова. А когда Михаил Александрович взял меня на руки, у меня закружилась голова. Синьковый кабинет Рубена Николаевича и вовсе поплыл перед глазами. Я еле устояла на ногах, оказавшись снова на полу.

Рубен Николаевич значительно и серьезно сказал:

— Замечательно.

Слава Шалевич улыбался. И Михаил Александрович был доволен репетицией. Так мне показалось.

Но неожиданно я заболела. Несколько раз звонил Рубен Николаевич, но врач не разрешал выходить из дому. Так я и не сыграла в одном из лучших спектаклей того времени.

Я чувствовала, что Рубен Николаевич обижен.

Позже, на гастролях в Киеве, он предложил мне роль в своем спектакле «Стряпуха замужем». Там нужно было много танцевать, петь. Ввод был срочный. Я то и дело летала в Москву сдавать госэкзамены. И от роли отказалась.

Рубен Николаевич посмотрел на меня сквозь очки, глаза его округлились, а выражение лица стало по-детски обиженным. Довольно строго он сказал:

— Как же так? Вы замечательная артистка, я в вас верю, а вы отказываетесь от моих спектаклей.

Стал считать по пальцам:

— От «Турандот» отказались, от «Конармии» тоже отказались. Теперь от роли в веселом спектакле отказываетесь. Как же так?

Я не стала оправдываться, хотя причина моих отказов была ясна.Слишком мало было репетиционного времени, чтобы сыграть их вольно, всласть. А абы как я не хотела, не могла себе позволить. Рубен Николаевич всерьез обиделся на меня, и тем не менее наши отношения оставались замечательными.

Как-то он зашел ко мне в гримерную.

Я была в театральном костюме: длинное креп-сатиновое платье цвета маренго с темно-фиолетовым поясом мягкой замши, шелковые фиолетовые перчатки до локтя и атласные серебряные туфли.

— Я хотел бы пойти с вами на прием, и чтобы на вас было это платье... Пойдемте!

Я конфузилась. Краснела и глупо, как дурочка, улыбалась. И ничего не отвечала. Чтобы снять неловкость паузы, Рубен Николаевич чуть кашлянул и величественно удалился из гримерной.

Я часто смотрела репетиции «Диона». Рубена Николаевича это радовало. На одной из репетиций он сказал, повернувшись ко мне:

— Идите сюда.

Я пересела, но так, что между нами оставалось свободное кресло. Он повернулся, удивленно взглянул на меня и неожиданно спросил:

— Какие духи у вас?

— «Ма грифф».

— Покажите.

Я открыла сумочку, флакончик духов был внизу, так что мне пришлось вынуть пудру, помаду, тон и т.д.

Рубен Николаевич с интересом стал рассматривать мою косметику и вслух читать:

— «Макс Фактор»... «Кристиан Диор»... «Элизабет Арден»...

А тем временем на сцене актеры потеряли «серьез», потому что Эрик Зорин смешно вопил:

— Слава Цезарю!

Цезаря играл потрясающий Николай Сергеевич Плотников. Он-то первый и терял «серьез», а за ним и все остальные.

Дионом был Михаил Александрович Ульянов, ему тоже было смешно.

Рубен Николаевич подошел к авансцене, а Зорин все продолжал вопить:

— Сла-а-а-ва-а-а Це-е-еза-а-а-рю!

Николай Сергеевич, артист очень дисциплинированный, сомкнул губы, голова величественно поднята вверх, увенчана золотым лавровым венком, а тело сотрясается от смеха, и звук прорывается:

— У-у-у!

Артисты не выдерживают и громко, во весь голос, начинают хохотать, а Эрику Зорину хоть бы хны, орет и орет свое «Слава Цезарю!».

Рубен Николаевич тоже улыбается, не сердится на артистов, просит повторить.

Все собрались, но как только Эрик опять завопил, Плотников — Цезарь заухал, как филин, на весь зал:

— У-у-у-у!

Никак артисты не могут удержать «серьез» — все дрожат от смеха.

Рубен Николаевич громко и строго делает замечание:

— Что это такое?.. Безобразие...

Тогда Эрик Зорин предлагает:

— Рубен Николаевич, может быть, не надо мне уши такие клеить? Не будет так смешно.

Он играл «стукача» при Цезаре и мастерски клеил себе огромные уши из пластилина.

— Нет, уши хорошие. Артистам надо взять себя в руки. Начали.

— Слава Це-е-е-е-за-а-а-рю!

Артисты держатся из последних сил, теперь и Рубен Николаевич не может удержать смеха.

— Мммм... — почти стонет он.

И все-все стали хохотать во весь голос до изнеможения.

Вдохновение заполоняло все вокруг, когда Рубен Николаевич появлялся в театре.

Увидев его в ложе после спектаклей, мы всегда были взволнованны. Он — в белом пиджаке и темной бабочке на кипенно-белой рубашке, а вокруг шепот:

— Рубен! Рубен!

Последний раз я видела Рубена Николаевича, когда он в лимузине отъезжал от театра.

Мы с Машей Вертинской шли к Арбату. Рубен Николаевич повернулся и приветственно помахал рукой. И долго улыбался нам, пока машина не скрылась из виду.

А последняя встреча с Рубеном Симоновым, мистическая, на Ново-Девичьем кладбище — живые слезы на каменном лице.

Наконец-то приехала в Бутырку. Наконец-то...

Сейчас камера — единственное место отдохновения.

Сегодня на «спецах», где я живу, дежурит казачка Валя. Она хоть и строгая, но хорошая.

Едва волочу матрас и сумку, она улыбается:

— Устала?

— Угу.

Ворчу:

— И чего его таскать каждый день туда-сюда?.. Неужели Глафира из 152-й столько лет мотается с матрасом и вещами?

— То-то и оно...

А около Вали кот кругами ходит. Засмотрелась я на него. Матрас положила на пол, глажу кота, он мурлычет, ласкается, а потом взял и прыгнул на мой матрас, разлегся, щурится. Уютный такой...

Прошу у Вали разрешения взять кота в камеру.

— Я его к себе, наверх положу.

Валя строго покачала головой, но разрешила:

— Ладно, до отбоя бери.

Открыла камеру.

Засуетились мои девочки. Видно, что ждали меня: пряники, конфеты на столе.

Коту очень обрадовались.

Помогли положить матрас, застелили постель, кота устроили у меня наверху. Он тут же свернулся калачиком, заснул. И мы приглушенно стали говорить — не хотели кота беспокоить.

А когда Рая-Мальчик закурила, колючеглазая Валя шепотом сделала ей замечание:

— Чего пыхтишь-то?

И рукой на кота показывает — мол, нехорошо при гостях курить.

Смешно всем стало.

— А чего это мы шепчемся? Ха-ха-ха! — не унималась Рая.

А кот поднял голову, внимательно посмотрел на нас и растянулся во всю длину.

— Ишь, понимает, что о нем речь, — смеялась колючеглазая.

— А чем же мы его кормить будем? — беспокоилась Катрин Денёв.

— Пряниками, — хохотала Нина. — Кис-кис!

Кот опять поднял голову и обратил свой мудрый взор на нас.

— Ты будешь есть пряники? А то у нас ничего больше нет.

Кот проигнорировал вопрос и замурлыкал.

Катрин осторожно спросила меня:

— Ну, как твои дела?

— Кругом маразм и трусость. Ничего понять нельзя. Как ни странно, только два человека последовательно ведут себя. Мерзко, но последовательно — прокурорша и общественный истец.

— Общественный пиздец, — ругнулась Рая и спросила: — А прокурорша старая?

— Да нет... Не знаю, сколько ей лет... Плоская такая... ехидно ухмыляется, тоненько... противно.

— Дать бы ей по еблу, — сердилась Рая.

— Она явно недоебанная, — решила Нина.

— На мужской «общак» бы ее бросить, суку... — ругалась колючеглазая.

Катрин подхватила тему:

— Правда! Хуже недоебанных баб нет никого на свете. Все зло от них. Я и воровать-то стала, чтобы еще больше злить их. Бриллианты навешаю на себя... иду к машине, ключиком помахиваю, а они изо всех окон вываливаются, смотрят на меня... у, засранки... Ненавижу!

— А кто это общественный, ну, как его?.. — спросила колючеглазая.

— Общественный истец называется.

— Чудно как-то... Третий раз под судом, а о таком, как его, опять забыла... никогда не слышала. А где же ее место? Где она сидит-то? — продолжала расспросы Валя.

— Рядом с прокурором. Они без конца переговариваются друг с другом.

— А ты сделай им замечание или вообще откажись от суда, — предложила Катрин.

— Я делала замечания много раз, но все равно каждое заседание они сидят вместе и шепчутся.

— Значит, получается, у тебя два прокурора? — сделала вывод Нина.

— А что адвокат твой? Хорошо заступается? Или как? — интересовалась Рая.

— Адвокат плохо знает дело.

— Почему?

— Потому что не успел подготовиться. Времени у него совсем не было. Я ведь позвонила ему, когда меня увозили из дома в КПЗ.

Нина, сдвинув брови, анализировала:

— Абсолютно ничего не понимаю... Стас погиб в 78-м году? Так? Тебя арестовали в 83-м. Неужели за пять лет твой адвокат не мог ознакомиться с делом?

— Он не был моим адвокатом. Это просто знакомый. Я его едва знала, но у меня был его телефон. Когда за мной пришли, то спросили: «Адвокат-то знакомился с делом?» «Нет, — говорю. — У меня вообще его нет». Разрешили позвонить. Адвокат выслушал и согласился взять мое дело.

— Но ведь это легкомысленно, не зная дела, соглашаться, — удивлялась Нина.

— Здесь что-то не то... — прищурилась Валя.

— Ты прикинь, — продолжала она. — Через пять лет после случившегося тебя арестовывают... Значит, кто-то копал под тебя.

— Думаю, что это стечение многих обстоятельств.

— Нет, я так не думаю, — Нина еще больше сдвинула темные брови. — Против тебя не обстоятельства, против тебя люди, которые решили уничтожить тебя. Я сначала думала, что ты виновата и что умный адвокат тогда... давно... вытащил тебя. А выясняется, что у тебя вообще адвоката не было. И свидетелей, очевидцев твоей виновности, нет. И экспертизы не подтверждают, что виновата ты. Так какого хуя они тебя мучают, гады?

Рая, как всегда, смачно ругнулась и подытожила:

— Кому-то нужно, чтобы ты сидела. Да... дела...

Потом спросила:

— Валюшк, можно я кота возьму?

— Не мешай ему дремать, — заступилась за кота колючеглазая.

— Ага, скоро его заберут... Я только поглажу его. Кисонька, хорошая... — гладила кота Рая-Мальчик.

Красивая Катрин улыбнулась.

— Все у тебя наоборот, Раиса. Это кот, а не кошка, стало быть, не кисонька хорошая, а котик хорошенький. Себя ты тоже путаешь. Ты — женщина, а говоришь: «Я попил, я поел, я умылся». А как надо говорить? «Я умылась, я поела...»

— Отстань ты от нее, — колючеглазая строила рожицы Катрин, мол, не надо обижать Мальчика. А Мальчик и не обижался.

— Я в детдоме привык, что я — он. И в девочку был влюблен. Она в меня.

— И что? — Катрин красиво поправила свои чудесные светлые волосы.

— Приедешь на зону, узнаешь, — скалилась Валя.

— Тебе не избежать их.

— Кого — их? — любопытничала Катрин.

— Нас, — серьезно пояснила Мальчик.

— Ну, ладно, девки, будет. На зоне обо всем договоритесь, — стреляла колючими глазками Валя.

— Хорошо бы попасть на одну зону? А? — Мальчик Рая не отводила взгляда от Катрин.

— Да ну тебя... — кокетливо отмахнулась та.

А колючеглазая размечталась:

— Скорее бы на зону... Там в столовой пристроюсь... Хорошо!

— Страшно, — процедила Нина. — Говорят, что страшно на зоне.

Валя пожала плечами.

— Ну почему страшно-то? Нет, не страшно. Работы, конечно, много... законы свои... Не-а, не страшно. Тебе-то что бояться? Поставят бригадиром или еще кем-нибудь назначат...

— А почему ты думаешь, что бригадиром меня поставят? — осторожно спросила Нина.

Колючеглазая было открыла рот для ответа, но осеклась, не стала объяснять.

А объяснение простое: «курухи» в тюрьме, они и на зоне стучат, да и на воле приспосабливаются и промышляют доносами и сплетнями.

Я-то остаюсь убежденной, что все пороки сопряжены с завистью. Так? Ведь так?

...Завтра опять ни свет ни заря вставать...

...Завтра опять выезжать в суд.

И когда все это кончится? Неужели вправду хотят меня посадить?

Продолжение следует

S U M M A R Y

HIC ET NUNC

Tatyana Moskvina
KOSTROMA — TERRITORY OF LOVE

Tatyana Moskvina
THE GREAT ILLUSION
Reflexion over Number One Russia's director Nikita Mikhalkov's creation. On location of THE SIBIRIAN BARBER.

Alexandre Arkhangelsky
THEME AND RHEME
Review of Kira Muratova's THREE STORIES.

Lydia Maslova
BLOODY WILLY
Review of Buz Luhrmann's WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO & JULLIET.

Ludmila Donets
OH, A-FLEETING LIFE...
Notes on popular broadcasting hosted by actor Leonid Filatov — TO BE REMEMBERED recalling passed away players.

Andrei Plakhov
TELEPHENOMENON OF SHEPOTINNIK: LOVE AND NON-LOVE
Highbrow cinema-show KINESCOPE on TV.

Galina Chermenskaya
THE IMPORTANCE OF BEING ORDINARY
Boris Berman and Ildar Zhandaryov's K-2 TV-programme on TV.

Kirill Razlogov
CINEMA AS «NO-CULTURE»
TV policy hinders comprehension of cinema as culture.

Stanislav Rassadin
KNOW-HOW OF UNHAPPINESS
Newly opened column.

Olga Sedakova
NOISE AND SILENCE OF THE 60-IES
Remembrance of the decade covered by Alexandre Genis and Peter Vail in their book.

Fyodor Khitruk
PROFESSION: ANIMATOR
Most popular animator recollecting his prime years.

FORMULAR OF ANIMATON:
Yury Norstein, Vadim Kurchevsky, Vladimir Zuykov, Eduard Nazarov, Vladimir Golovanov
recolllect their work with Fyodor Khitruk.

LARS VON TRIER:
MIRACLE IN FULL LENGTH
Film-maker comments on his BREAKING THE WAVES.

AS STRONG AS DEATH LOVE IS
Conversation of philosophers and sociologists on Dreier's ORDET and Trier's BREAKING THE WAVES.

Alexei Simonov — Natalya Sirivlya
THUNDER IN HIGHLAND
Film-maker and human-rights observer A.Simonov and critic N.Sirivlya speak on STALKER Film festival and film-makers in Chechen war.

Anatoly Grebnev
THE NOTORIOUS 5-th CONGRESS
Scriptwright on the 5-th Congress of Union of Film-makers — usher to remoulding of art sphere relations. (Chapter from book).

Sergei Solovyov
MESS OF CENTURY
Chapter from the book to publish: film-maker and social activist with another version of the event.

Jean Renoir:
I TRY TO ESCAPE SUPERFICIAL TRUTH...
Fragments from COLLECTED WORKS on the art of scriptwriting, directing and performance.

Jilles Deleuze
CINEMA 1. L'IMAGE-MOUVEMENT
Second part from the book of French academician.

Valentina Malyavina
HEAR ME, CLEAN AT HEART!
Next instalment from film-star's intimate memoirs.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. Выходит с января 1931 года.

Учредители: Государственный Комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино».

Главный редактор: Даниил Дондурей.

Зам. главного редактора: Лев Карахан.

Ответственный секретарь: Лариса Калгатина.

Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская.

Художественное оформление: Дмитрий Демский.

Компьютерная верстка: Ирина Николаева.

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72. Телефоны: 151-56-51, 151-37-79.
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет.
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru

Отдел рекламы: Тел.: (095) 215-20-88

Сдано в набор 12.05.97. Подп. к печати 11.06.97. Формат бумаги 70 х 100¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч. изд. л. 14,63.
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ
№ 01632 от 7.10.92.
Заказ 144 ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10.
Фото и адреса актеров редакция не высылает.
Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

РАСЦВЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ НА ЗАКАТЕ КИНЕМАТОГРАФА

850 ЛЕТ МОСКВЕ — КИНОВЕРСИЯ

ЧТО ПОКАЗЫВАЮТ ТЕЛЕРЕЙТИНГИ

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Е.ДОБРЕНКО, Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, СТ.РАССАДИНА, А.РУТКОВСКОГО, О.СЕДАКОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Г.ЧЕРМЕНСКОЙ, П.ШЕПОТИННИКА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**
КИНОТЕАТРЫ — БУДЕТ ЛИ ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**
«ЛИНИЯ ЖИЗНИ» ПАВЛА ЛУНГИНА
«ЭВИТА» АЛАНА ПАРКЕРА
«НАС МАЛО» ШАРУНАСА БАРТАСА
«АВТОКАТАСТРОФА» ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА
«ЗАПИСКИ У ИЗГОЛОВЬЯ» ПИТЕРА ГРИНУЭЯ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
АРТЕМ БОРОВИК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**
«СЛОВО» ДРЕЙЕРА И «РАССЕКАЯ ВОЛНЫ» ФОН ТРИЕРА АНАЛИЗИРУЮТ БОГОСЛОВЫ
ФЕСТИВАЛИ: БЕРЛИН, ВЕНЕЦИЯ, ВЫБОРГ, ЕКАТЕРИНБУРГ, ПЕЗАРО, РОТТЕРДАМ, САН-СЕБАСТЬЯН, ДАЛЕЕ ВЕЗДЕ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**
РОБЕР БРЕССОН
УМБЕРТО ЭКО
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**
ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!
МАЙКЛ КОРДА. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
СЬЮЗЕН ХИНТОН. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ

